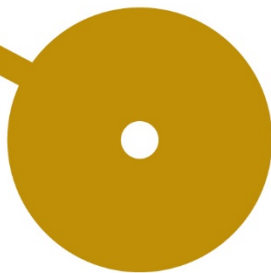


O ensino musical do violoncelo e os processos de liberdade artística: a tradição Mestre - Discípulo em Guilhermina Suggia (1885-1950) e Madalena de Sá e Costa (1915)

Ana Mafalda dos Santos Silva Monteiro

06/2018





MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
INSTRUMENTO - VIOLONCELO

O ensino musical do violoncelo e os processos de liberdade artística: a tradição Mestre - Discípulo em Guilhermina Suggia (1885-1950) e Madalena de Sá e Costa (1915)

Ana Mafalda dos Santos Silva Monteiro

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e à Escola Superior de Educação como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, especialização Instrumento, *violoncelo*.

Professora Orientadora Sofia Lourenço,

Professor Coorientador Filipe Quaresma,

Professora Cooperante Ana Luísa Marques,

06/2018

Dedico este trabalho aos meus pais e aos meus professores de violoncelo.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora, a professora Sofia Lourenço, pelo seu apoio, dedicação e disponibilidade na construção e estruturação deste trabalho.

Agradeço a disponibilidade da professora cooperante Ana Luísa Marques e o seu apoio e acompanhamento no desenvolvimento do meu estágio.

Agradeço o apoio e dedicação do meu professor co-orientador, o violoncelista Filipe Quaresma.

Agradeço também aos meus pais, Ana Maria e Gilberto Monteiro, pelo apoio e ensinamentos que sempre me deram ao longo do meu percurso.

Agradeço a todos os meus professores de violoncelo, pelo suporte fundamental em todo o meu percurso musical.

Agradeço a Virgílio Marques e Gisela Neves pela colaboração.

Agradeço também o apoio de Tapício Nóbrega.

Resumo

O presente trabalho pretende tratar o processo e o resultado da experiência de Prática Educativa Supervisionada desenvolvida pela autora ao longo do ano lectivo de 2017/2018, no âmbito da realização do Mestrado em Ensino da Música, nas instituições ESE e ESMAE. Desta forma, o trabalho de estágio foi desenvolvido na Escola de Música da Póvoa de Varzim, na classe de violoncelo. Este encontra-se descrito neste documento através de informações detalhadas, grelhas e planificações. O terceiro capítulo, que dá o título a este Relatório de Estágio, é subordinado do tema “O ensino musical do violoncelo e os processos de liberdade artística: a tradição Mestre – Discípulo em Guilhermina Suggia (1885-1950) e Madalena de Sá e Costa (1915) ”. Este trata-se, assim, de um Projecto de Investigação que analisa várias formas de alcançar a liberdade artística nos processos de ensino e aprendizagem musical, através de, por exemplo, conselhos de vários autores para a prática pedagógica de excelência ou manuais de violoncelo. Posteriormente, o trabalho analisa as indicações e ensinamentos técnico-musicais deixados pela incontornável violoncelista Guilhermina Suggia (1885-1950), assim como pela sua discípula Madalena de Sá e Costa (1915). Estas serão sempre duas marcantes violoncelistas portuguesas, pelo que analisar as suas indicações sobre a aprendizagem, ensino e prática do violoncelo é fundamental para a compreensão da evolução pedagógica deste instrumento em Portugal. Através de uma abordagem metodológica de índole qualitativa, procedeu-se à análise das fontes documentais disponíveis, no sentido da urgente defesa e acautelamento da tradição Mestre – Discípulo do ensino individual do instrumento musical.

Palavras-chave

Prática Educativa Supervisionada; Violoncelo; Guilhermina Suggia; Madalena de Sá e Costa; Mestre - Discípulo; Escola de Música da Póvoa de Varzim.

Abstract

The present work describes the process and the results of the Supervised Educational Practice experience developed during the academic year of 2017/2018, in the context of Master's Degree in Music Teaching at ESE and ESMAE, Porto. Therefore, the pedagogical practice was developed in the cello class of Póvoa de Varzim Music School. The practice is described in this document through detailed information, observation grilles and planning lessons. The third chapter, which gives the title to this document, is subordinated to the theme "The musical teaching of the cello and the processes of artistic freedom: the Master - Disciple tradition in Guilhermina Suggia (1885-1950) and Madalena de Sá e Costa (1915)." This is a Research Project which analyzes various forms of achieving artistic freedom during the teaching and learning music processes. It explores, for example, the advice of several authors for the excellent pedagogical practice and some important cello manuals. Posteriorly, the work analyzes the indications and technical-musical precepts left by Guilhermina Suggia (1885-1950), as well as by her disciple Madalena de Sá e Costa (1915). These honorable cellists are fundamental, so analyzing their musical indications is a key for the continuous pedagogical evolution of cello in Portugal. Through a methodological approach, the authoress analyzed the available documentary sources, in the sense of the urgent defense and caution of the Master-Disciple tradition in the individual teaching of the instrument.

Keywords

Music Teaching; Cello; Guilhermina Suggia; Madalena de Sá e Costa; Master - Disciple; Póvoa de Varzim Music School.

Índice

Introdução.....	5
CAPÍTULO I. GUIÕES DE OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL	6
I.1. A Prática Supervisionada na Escola de Música da Póvoa de Varzim.....	6
I.2. Apontamento histórico da instituição EMPV.....	6
I.3. Breve apontamento sobre a tradição musical na Póvoa de Varzim.....	7
I.4. Plano Anual de Actividades, Regulamento Interno e Projecto Educativo.....	8
I.4.1. Plano Anual de Actividades 2017/2018.....	8
I.4.2. Projecto Educativo	9
I.4.3. Regulamento Interno 2017/2018.....	12
I.5. Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim (FIMPV) e Quarteto Verazin.....	12
Quarteto Verazin	13
I.6. Professora cooperante – Ana Luísa Marques.....	14
Biografia de Ana Luísa Marques.....	14
I.7. Professor co-orientador – Filipe Quaresma.....	16
I. 8. Professora supervisora – Sofia Lourenço.....	17
CAPÍTULO II. PRÁTICA EDUCATIVA SUPERVISIONADA.....	19
II.1. A observação enquanto ponto de partida.....	19
II.2. Ensinar violoncelo no estágio da EMPV	19
II.3. Estrutura da aula da professora cooperante	21
II.4. Planificações de aula da professora estagiária.....	22
II.4.1. Cronograma	22
II.4.2. Estrutura geral das planificações	23

II.4.3. Aluno A.....	24
II.4.4. Aluno B.....	36
II.4.5. Aluna C.....	47
II.4.6. Aluno D.....	58
II.5. Parecer da Professora Orientadora, Sofia Lourenço.....	67
II.6. Conclusão.....	67
CAPÍTULO III. O ENSINO MUSICAL DO VIOLONCELO E OS PROCESSOS DE LIBERDADE ARTÍSTICA: A TRADIÇÃO MESTRE – DISCÍPULO EM GUILHERMINA SUGGIA (1885-1950) E MADALENA DE SÁ E COSTA (1915).....	
	69
III.1. Introdução.....	69
III.2. Metodologia.....	70
III.3. Os processos de liberdade artística no ensino e aprendizagem musical.....	71
III.3.1. Ensinar a música: uma Arte.....	71
III.3.2. A importância da criatividade, imaginação e liberdade.....	72
III.3.3. O ensino da música e a liberdade artística.....	73
III.3.4. O ensino do violoncelo.....	74
III.3.5. “O professor Virtuoso” – Indicações de Paul Harris e de David Jacobson.....	75
III.3.6. Sugestões pedagógicas da autora.....	78
III.4. Indicações de Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa para a aprendizagem do violoncelo.....	79
III.4.1. Guilhermina Suggia (1885-1950).....	79
III.4.2. Discípulos de Suggia.....	82
III.4.3. Indicações de Suggia para a prática de ensino do violoncelo.....	83
I. Técnica/ Escalas.....	84
II. Posicionamento.....	85

III. Vibrato	87
IV. Arco	88
V. Sonoridade	89
VI. Interpretação	89
VII. Música de Câmara.....	90
III.4.4. Madalena de Sá e Costa (1915)	91
III.4.5. Discípulos de Madalena de Sá e Costa.....	93
III.4.6. Indicações de Madalena de Sá e Costa para a prática de ensino do violoncelo	96
I. Escalas e Arpejos	96
II. Dedilhações.....	97
III. Técnica de Arco.....	97
IV. Interpretação e Música de Câmara	98
III.5. A relação Mestre – Discípulo entre Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa.....	98
III.6. Tabela representativa da relação Mestre – Discípulo e das características técnicas e interpretativas comuns entre Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa	101
BIBLIOGRAFIA	104
ANEXOS	110

Índice de Imagens

Imagem 1 - Guilhermina Suggia (pintura de Augustus John).....	79
Imagem 2 - As duas irmãs Suggia - Guilhermina Suggia (violoncelo) e Virgínia Suggia (piano).....	81
Imagem 3 - Madalena de Sá e Costa e os dois mestres - Augusto e Guilhermina Suggia	83
Imagem 4 - Guilhermina Suggia tocando o violoncelo.....	85
Imagem 5 - Virgínia e Guilhermina Suggia (com sete anos de idade).....	86
Imagem 6 - Sonata em Lá Maior, I Andamento - Beethoven.....	88
Imagem 7 - Concerto em Lá menor, I Andamento - Schumann.....	88
Imagem 8 - Madalena de Sá e Costa (fotografia proveniente do arquivo da Família Sá e Costa).....	91
Imagem 9 – Helena (1913-2006) e Madalena de Sá e Costa (1915) - (fotografia proveniente do arquivo da Família Sá e Costa).....	93
Imagem 10 - Madalena de Sá e Costa e o seu discípulo Paulo Gaio Lima	95
Imagem 11 - Madalena de Sá e Costa e alunos (fotografia de Catarina Furtado).....	95
Imagem 12 - Madalena de Sá e Costa e sua discípula Gisela Neves (fotografia cedida por Gisela Neves).....	96
Imagem 13 - Sonata em Fá Maior, II Andamento - Brahms	97

Introdução

O presente trabalho permitiu a reflexão e dedicação sobre variadas questões relacionadas com a prática de ensino da música, enquanto actividade essencial para o desenvolvimento cognitivo e social. Este relatório traduz o trabalho desenvolvido durante o ano lectivo de 2017/2018, que contribuiu para expandir e desenvolver a minha experiência enquanto professora de violoncelo. Desta forma, a realização deste estágio permitiu contactar com diferentes contextos e ambientes de sala de aula, considerando as estratégias e práticas pedagógicas inerentes às especificidades de cada aluno. Na segunda parte do trabalho os principais objectivos foram a assimilação de novas competências e métodos de ensino musical, bem como a exploração e adequação de técnicas aplicadas a cada aluno em particular. A terceira parte deste trabalho trata o tema “O ensino musical do violoncelo e os processos de liberdade artística: a tradição Mestre – Discípulo em Guilhermina Suggia (1885-1950) e Madalena de Sá e Costa (1915)”. Esta secção reflecte inicialmente sobre os processos de ensino e aprendizagem que levam à liberdade artística e contribuem para uma prática pedagógica de excelência. Desta forma, são referidos alguns manuais fundamentais para a pedagogia do violoncelo, de autores como Antonio Mosca, Tanya Carey ou Penelope Lynex. São também estudados outros autores importantes como Harris e Jacobson. A segunda parte da terceira secção analisa a tradição Mestre – Discípulo entre Guilhermina Suggia (1885-1950) e Madalena de Sá e Costa (1915). Os seus ensinamentos técnico-artísticos disponíveis são essenciais ao ensino, aprendizagem e prática dos dedicados violoncelistas.

CAPÍTULO I. GUIÕES DE OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL

Se os teus projectos são para um ano, planta arroz; para vinte anos, planta árvores; para mais de um século, educa os homens.

(Provérbio chinês)

I.1. A Prática Supervisionada na Escola de Música da Póvoa de Varzim

A instituição que escolhi para realizar o estágio, enquadrado no Mestrado em Ensino da Música, instrumento Violoncelo, foi a Escola de Música da Póvoa de Varzim. Esta escolha deve-se, entre outros factores, à curiosidade que manifestei pela instituição, visto que não se encontra tão aprofundadamente estudada como outras, em contexto de realização de relatórios de estágio em Ensino Especializado da Música. Porém, outro factor que me influenciou nesta escolha foi o facto de a cidade da Póvoa de Varzim se tratar de um centro acolhedor para iniciativas musicais bastante importantes para o país, através da realização do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim (FIMPV). Este Festival, assim como a própria Escola de Música, a actual Orquestra Verazin e o Quarteto Verazin são geridos pela Associação Pró-Música, criada pela Câmara Municipal e pela Banda Musical da Póvoa de Varzim, em Janeiro de 2003. Tendo em consideração esta escolha, é na minha opinião bastante importante compreender e estudar como se desenvolve e trabalha nas aulas de violoncelo, de forma a enriquecer a minha prática enquanto docente, partilhar e trocar perspectivas e experiências com os alunos e com a professora cooperante, assim como procurar contribuir para o enriquecimento da classe de violoncelo.

I.2. Apontamento histórico da instituição EMPV

A Escola de Música da Póvoa de Varzim foi criada a 24 de Maio de 1988, pela Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, passando posteriormente a ser gerida pela Associação Pró-Música da mesma cidade. Desde 2009, com a abertura do Regime Articulado, a escola tem alcançado um elevado número de alunos. Esta é tutelada pelo Ministério da Educação.

A instituição contempla vários agrupamentos musicais, como o Coral “Ensaio” criado em 1989, a Orquestra de Cordas, fundada em 1994, e a Orquestra de Sopros, em 2001. O corpo docente da instituição revela um notório nível de profissionalização nas áreas instrumentais, pelo que os alunos têm também vindo a alcançar níveis de excelência. Segundo o Projecto Educativo de 2015/2017 a frequência de alunos ronda os 350 por ano.

Numa fase inicial, a instituição funcionou em instalações provisórias cedidas pela paróquia de S. José de Ribamar, entre 1988 e 1995. Em 1995 foram inauguradas as instalações actuais, que se encontram na Rua D. Maria I, nº 56. Actualmente, a escola estabelece colaborações com a Universidade do Minho, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto, Instituto Piaget e Escola Superior de Educação do IPP, tendo também estabelecido um protocolo com a Escola Secundária Eça de Queirós. Outro aspecto notável é o facto de esta instituição oferecer a possibilidade de estudar instrumentos menos explorados no ensino musical, tais como acordeão ou cravo.

Segundo o Projecto Educativo actual (2017/2018: 19), é importante referir a seguinte afirmação: “A Escola de Música [da Póvoa de Varzim] poder-se-á orgulhar desse comprometimento cultural entre a instituição e os seus alunos, pois um considerável número beneficia já de carreiras profissionais”. Deste número constam aqueles que “foram acordando para o mundo dos sons e os que já ocupam um espaço de notoriedade musical, até com expressão internacional”. Salienta-se também a seguinte afirmação que visa referir-se à prática educativa com as crianças (Projecto Educativo 2017/2019: 70):

“O brincar, o jogo (corpo e movimento) é fator primordial para o desenvolvimento humano da criança. Assim sendo, cremos que é pelo jogo e pela fantasia que a criança se apropria do mundo adulto, das regras e da complexidade sociocultural da sociedade à qual pertence”.

1.3. Breve apontamento sobre a tradição musical na Póvoa de Varzim

A cidade da Póvoa revela uma tradição musical, nomeadamente em manifestações religiosas e profanas, desde o Mosteiro de S. Pedro de Rates aos caminhos de Santiago, por exemplo. Efectivamente, a música sempre acompanhou, em todas as civilizações, os cultos de lendas e rituais históricos. Os relatos e registos existentes denunciam a prática musical em contexto sobretudo religioso, que remonta ao século XVIII.

Já no século XIX, em 1864, foi fundada, por Manuel Monteiro, a Banda de Música Povoense, constituída por músicos de aprendizagem amadora e escolar (provenientes também do Seminário de Braga ou do Pequeno Seminário em Guimarães). Este agrupamento viria a designar-se mais tarde como Banda Musical da Póvoa de Varzim. Posteriormente, alguns músicos poveiros começaram a formar-se no Conservatório de Música do Porto, principalmente e tradicionalmente nas classes de piano e violino.

Músicos como Guilhermina Suggia e outros de excelência internacional foram convidados a realizar concertos nesta cidade. Também aqui se fundou o “Orfeon Povoense”, assim como vários coros que se dedicavam maioritariamente à música sacra (coros paroquiais).

Na segunda metade do século XX funda-se a Agência da Delegação do Porto da Juventude Musical Portuguesa, na Póvoa de Varzim, pela Dona Ofélia Diogo Costa, sua Directora. Esta agência contava com o apoio da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim e SOPETE. Este facto permitiu instaurar hábitos “concertísticos” com músicos e agrupamentos conceituados na cultura da Póvoa de Varzim. Assim, aqui actuaram Helena Sá e Costa, o Ballet e Orquestra de Câmara Gulbenkian, Sequeira Costa (1929), Igor Oistrakh (1931), Gerardo Ribeiro (1950), entre outros. Assim, em 1978, a SOPETE fundou o Festival Internacional de Música da Costa Verde/Póvoa de Varzim, incentivada pelo pianista Sequeira Costa.

No que se refere ao caso particular da tradição do violoncelo nesta cidade, é fundamental referir que o Festival FIMPV trouxe a esta cidade alguns dos violoncelistas mais consagrados do século XX e XXI, tais como Mstislav Rostropovich (1927-2007), Anner Bylsma (1934), Paul Tortelier (1914-1990), Pieter Wispelwey (1962) ou Jordi Savall (1941).

I.4. Plano Anual de Actividades, Regulamento Interno e Projecto Educativo

I.4.1. Plano Anual de Actividades 2017/2018

A Escola de Música da Póvoa de Varzim apresenta no seu *website* oficial o Plano Anual de Actividades 2017/2018. Este contempla, de forma geral, bastantes audições públicas, concertos e também concursos realizados na escola, actividades que efectivamente proporcionam aos alunos e professores a troca de experiências educativas e sociais, fomentando assim o enriquecimento cultural.

No que se refere ao Primeiro Período (8-13 Setembro a 15 Dezembro) é realizado o Concerto de Santa Cecília, os Prémios de Excelência, a Comemoração do “Dia Mundial da Música” (onde se realiza uma digressão musical das orquestras de cordas, sopros e guitarras constituídas por alunos e professores da EMPV pelas diversas escolas do concelho), duas audições de Natal (parceria, devido à Associação Pró-Música, com o Quarteto Verazin), na Igreja de S. José de Ribamar e na Igreja Matriz. A nível pedagógico, estão planeadas várias reuniões de Professores, de Conselho Pedagógico, assim como Provas de Avaliação de Instrumento. A Escola de Música da Póvoa de Varzim tem realizado também intercâmbios culturais, como na Academia de Waremmé – Bélgica e no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga.

Relativamente ao Segundo Período (3 Janeiro a 23 Março) destaca-se a audição de Carnaval, o IX Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim e o Concerto de Páscoa (parceria com o Quarteto Verazin). A nível pedagógico, tal como no Primeiro Período, realizam-se reuniões de Professores, de Conselho Pedagógico e as Provas de Avaliação de Instrumento.

Por fim, o Terceiro Período é constituído pelo XIII Concurso de Piano da Póvoa de Varzim, o Musical AEC’s, Musical de Encerramento do Ano Lectivo no Cine-Teatro Garrett, entre outras actividades. É também realizada a Reunião de Encarregados de Educação para entrega das avaliações.

I.4.2. Projecto Educativo

O Projecto Educativo da Escola de Música da Póvoa de Varzim tem como lema principal “*Do passado para o futuro pela recriação artística*”. Este lema trata o ensino da Arte, particularmente da música, como uma actividade actual que não deve, porém, esquecer a ponte traçada com as suas origens, o seu passado. Efectivamente, este Projecto Educativo da Escola de Música da Póvoa de Varzim apresenta-se realizado tendo em conta as suas características individuais, tendo como objectivos manter a boa qualidade de ensino, boas relações com as instituições com que estabeleceu protocolos, manter o interesse dos estudantes pela música através das actividades de orquestra e coro, e ainda criar maior número de Classes de Conjunto. No futuro a instituição pretende também melhorar as condições de isolamento acústico das salas de aula, assim como a gestão horária entre professores e alunos.

A Escola encontra-se “intrinsecamente ligada” ao Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim, o que contribui consideravelmente para o enriquecimento social e artístico dos alunos e professores que a compõem, assim como dos encarregados de educação. Este Projecto Educativo defende “o desenvolvimento do sentido estético e capacidade crítica”, e a “sensibilidade artística nas relações que o indivíduo estabelece com o meio sociocultural” (Projecto Educativo 2017/2019: 61-62). São ainda especificadas outras medidas, tais como:

- Incentivar a formação de profissionais na área da Música;
- Incentivar a formação de indivíduos autónomos e com capacidade de iniciativa;
- Fomentar o sentido da responsabilidade e os valores do esforço e do trabalho;
- Educar, valorizando a importância da sensibilidade artística nas relações que o indivíduo estabelece com o meio sociocultural em que se insere;
- Estimular a inovação e a contemporaneidade como factores aglutinadores da comunidade educativa;
- Valorizar a prática artística como acto eminentemente comunitário;
- Assegurar o Ensino Especializado da Música;
- Privilegiar os horários dos alunos, procurando a articulação com a escolaridade obrigatória;
- Promover a igualdade no sucesso escolar adoptando medidas pedagógicas eficazes;
- Criar oportunidades de aprendizagem para todas as crianças do concelho;
- Promover uma formação pluridimensional;
- Promover o acesso da população escolar e a sua frequência em diversos cursos de Música (nível Básico ao Complementar), em regime articulado ou supletivo;
- Promover o desenvolvimento cultural não só da cidade, mas de todo o concelho da Póvoa de Varzim;
- Comemorar o aniversário da Escola de Música, o Dia Mundial da Música, assim como o Dia de Santa Cecília, Padroeira dos Músicos;
- Incentivar a participação em concursos, estágios, masterclasses, quer a nível escolar quer a nível institucional, divulgando os trabalhos e os prémios.

Relativamente ao número actual de alunos de violoncelo, existem oito na iniciação, quatro no 1º ano do Ensino Básico, dois no 3º ano do Ensino Básico, sete no 8º ano de Ensino Básico, um no 9º ano e outro no 10º ano. Entre o 11º e o 12º ano não estão matriculados alunos de violoncelo, pelo que a classe se encontra em expansão. Relativamente aos docentes da instituição, é relevante mencionar que 82% têm profissionalização.

A instituição apresenta a possibilidade de alugar um instrumento para os seus alunos. No seu Inventário de Instrumentos constam cinco guitarras, uma viola d'arco, oitenta e sete violinos, dez violoncelos, dois contrabaixos, um cravo, um órgão, nove pianos acústicos, cinco teclados electrónicos, dois fagotes, quatro flautas, dois oboés, seis xilofones, duas caixas chinesas, quinze clavas, nove jogos de sinos, quinze metalofones, dois címbalos, um triângulo, uma caixa de rufo, dois timbales, um bombo, um tamborim, duas pandeiretas, trinta e quatro estantes e três metrónomos. Os violoncelos existentes são:

- 02 Violoncelos Strunal Cremona 1/2
- 02 Violoncelos 1/4 com arco
- 01 Violoncelo 4/4 completo
- 02 Violoncelos 1/2 com arco
- 01 Violoncelo CNPC 4/4
- 01 Violoncelo CNPC 3/4
- 01 Violoncelo CNPC 1/2

Relativamente às disciplinas formativas que a escola oferece, estas são: Iniciação Musical, Formação Musical, Acústica Musical, História da Música, História da Cultura e das Artes, Análise e Técnicas de Composição, Orquestra de Cordas (Nível infanto-juvenil), Orquestra de Cordas EMPV, Orquestra de Sopros (Nível infanto-juvenil), Orquestra de Sopros EMPV, Coro Juvenil Pró-Música, Coro Infantil e Classes de Conjunto.

A instituição promove ainda outras actividades, tais como:

- Dia do Pai e Dia da Mãe – audição pública no Auditório Municipal da EMPV, com a participação dos alunos do 1º ciclo do ensino básico;
- Musical Disney - adaptação e criação de um musical da Disney com a participação de alunos do 4º ano de escolaridade, nomeadamente nos coros e personagens;
- Aulas abertas na EMPV;

- Visitas de estudo à EMPV;
- Visita periódicas dos professores da EMPV a turmas de escolas secundárias para demonstração de instrumentos bem como a tentativa de angariação de alunos para o ensino vocacional da música.

I.4.3. Regulamento Interno 2017/2018

O Regulamento Interno da Escola de Música da Póvoa de Varzim apresenta:

- Estrutura e serviços (órgãos sociais, direcção Associação Pró-Música da Póvoa de Varzim, Direcção Pedagógica, Coordenação e Orientação Educativa, Departamentos Disciplinares, Coordenador de Turma e Conselho de Turma, serviços administrativos, serviços auxiliares e horário de funcionamento);
- Oferta educativa (cursos e planos curriculares, avaliações, material, matrículas e horários, propinas e mensalidades, actividades extracurriculares, organização do ano lectivo e quadro de excelência);
- Comunidade escolar (docentes, alunos, pais e/ou encarregados de educação).

A Orquestra Verazin (OV) proporciona aos alunos mais avançados a possibilidade de enriquecerem a sua formação, através da participação nos ensaios. A escola apresenta nove salas de aulas, para além dos serviços administrativos, e o Auditório Municipal da Póvoa de Varzim, onde se encontra o piano de concerto *Fazioli*. Aqui realizam-se as audições mensais, concertos didácticos, provas de Instrumento, Concurso de Piano, Concurso de Trompete, entre outras actividades também externas à escola, inseridas por exemplo no FIMPV.

I.5. Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim (FIMPV) e Quarteto Verazin

O Festival está sediado nas instalações da Escola de Música da Póvoa de Varzim, desde Setembro de 1995. Foi criado em Julho de 1979 pela empresa SOPETE, S.A. (com apoios pontuais da autarquia), sob proposta do pianista Sequeira Costa. A partir da edição de 1994, este importante evento da região Norte do país passou a ser também da responsabilidade organizativa e financeira da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.

O FIMPV é um exemplo de sucesso, visto continuar a ser um evento atractivo para muitos cidadãos ao fim de mais de três décadas. O FIMPV tem-se tornado a plataforma de lançamento de novos talentos nacionais, ao mesmo tempo que presenteia o seu público conhecedor com recitais e concertos de solistas e agrupamentos internacionais de reconhecido prestígio. Desde 1997, o evento tem o apoio do Ministério/Secretaria de Estado da Cultura, para além do apoio de diversas empresas. A direcção artística do FIMPV está, desde 1989, a cargo de João Marques (director executivo desde a criação da iniciativa, em 1978). O FIMPV celebrará em Julho de 2018 o seu 40º aniversário.

Têm passado pelo FIMPV alguns dos músicos mais consagrados a nível internacional e nacional, para além dos violoncelistas referidos anteriormente, como Quartetos de Cordas Alban Berg (1970), Maria João Pires (1944), Orquestra e Coro Gulbenkian, Hespèrion XXI (1974), Amandine Beyer (1974), Orquestra Nacional de Espanha, Orquestra Sinfónica Portuguesa, The Academy of Ancient Music (1973), Ricercar Consort (1980), Alexander Melnikov (1973), entre muitos outros.

Quarteto Verazin

O Quarteto de Cordas Verazin, residente do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim, apresentou-se oficialmente pela primeira vez em Julho de 2007. Participou nas masterclasses do Prazak Quartet, do Fine Arts Quartet, e do Pavel Haas Quartet, em 2007, 2010 e 2012, respectivamente. Trabalhou com Vladimir Mendelssohn (1949) e Jacek Klimkiewicz, na Folkwang Hochschule de Es-sen. O grupo participou nos “Dias da Música” de 2013 (Centro Cultural de Belém), no 39º Festival Internacional de Música do Estoril, no FIMPV e em diversas actividades socioculturais no concelho da Póvoa de Varzim. O agrupamento dedica-se à prática de repertório clássico, como obras de Haydn (1732-1809), Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828) e Brahms (1833-1897), assim como à divulgação de obras contemporâneas. Em estreia mundial apresentou em Julho de 2008 o *Quarteto nº 2 – “Movimentos do Subsolo”*, de António Pinho Vargas (1951), obra encomendada pelo FIMPV e gravada posteriormente em Outubro do mesmo ano. Também em estreia mundial o quarteto apresentou em Julho de 2009 a obra “*Verazin nº 1*” expressamente encomendada pela 31ª edição do FIMPV ao compositor Carlos Azevedo (1949). Actualmente o quarteto é constituído por Diogo Coelho (1º violino), Mário Siegle (2º violino), Fábio Vidago (Viola d'arco) e Ana Luísa Marques (violoncelo) (Associação Pró-Música, 2013-2015).

I.6. Professora cooperante – Ana Luísa Marques

Para a realização da Prática de Ensino Supervisionada na EMPV escolhi Ana Luísa Marques como professora cooperante. Esta escolha teve como base vários factores, nomeadamente a aceitação e prontidão por parte da professora e da direcção da instituição para a realização do meu estágio, compatibilidade de horários entre a professora cooperante e a professora estagiária e a experiência enquanto instrumentista e docente de Ana Marques. Enquanto membro do Quarteto Verazin, esta é uma importante violoncelista para a cidade da Póvoa de Varzim, constituindo efectivamente um símbolo de estímulo musical e um exemplo para os seus alunos. A observação das aulas da professora cooperante possibilitou a aquisição de novas competências de domínio técnico e social relacionado com o ensino do violoncelo.

A abordagem contínua em contexto de sala de aula foi estabelecida com naturalidade e rigor entre a professora cooperante, a professora estagiária e os alunos. Esta mudança resultante da introdução de um novo elemento na sala de aula contribuiu para o desenvolvimento das capacidades de concentração dos alunos. Estes foram previamente informados sobre a minha chegada pela professora cooperante, que se encontrou presente em todas as aulas que leccionei, de forma activa e atenta. Efectivamente, a contribuição de Ana Marques foi fundamental para o processo de elaboração das planificações de aula, tomada de conhecimento do repertório específico, dificuldades e facilidades de cada aluno, entre outros factores importantes para o decorrer da leccionação.

Desta forma, entre a professora cooperante e a professora estagiária foi criada uma relação descontraída, que me possibilitou tomar notas de observação durante bastantes momentos da aula (grelhas de observação em Anexo A). Este registo permitiu conhecer mais aprofundadamente as principais características de cada aluno.

Biografia de Ana Luísa Marques

Ana Luísa Cadilhe Marques iniciou os estudos de violoncelo na Escola de Música da Póvoa de Varzim no ano de 1985, na classe do Professor Jorge Ribeiro. Mais tarde ingressou no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. No ano lectivo de 2003/2004 ingressou na Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco (ESART), concluindo a licenciatura em Violoncelo na classe do Prof. Miguel Rocha. Terminou o Mestrado em Ensino de Música na Universidade do Minho no ano de 2013 onde estudou com o violoncelista Pavel Gomziakov. Ana Luísa realizou vários masterclasses, com violoncelistas como Lluís Claret

(1951), Xavier Gagnepain (1960), Agnès Vesterman ou Anne Gastinel (1971). No contexto da música de câmara trabalhou também com Ana Ester Neves, Daniel Rowland, Ryszard Woycicky, Vladimir Mendelssohn, entre outros, e também com os quartetos de corda Prázak, Fine Arts, Pavel Haas, Ébéne e Ardeo. Tem colaborado com várias orquestras, tais como Orquestra Filarmónica Portuguesa, Orquestra de Guimarães, Orquestra Clássica do Sul, Academia de Verão do Remix Ensemble, Orquestra Sinfónica da Póvoa de Varzim e Orquestra Sine Nomine.

Obteve vários prémios de música de câmara: 1º Prémio na Coupe Mondiale de Accordeón (Noruega), 1º Prémio no FOLEFEST, 2º prémio no Concorsi Internazionale di Musica della Val Tidone (Itália) e o 2º prémio no Prémio Jovens Músicos da RDP (19ª e 20ª Edições na categoria de música de câmara – nível superior). A solo obteve o 1º, 2º e 3º Prémios no Concurso Regional de Instrumentos de Arco de Braga.

Ana Luísa é membro fundador do Chmann Trio, constituído por Francisco Moser (Violinista) e por Cátia Alexandra Santos (Viola D´Arco) em homenagem ao compositor Christopher Bochmann, e do (Des)Concertante Trio, do qual fazem parte Sérgio Neves (clarinete) e Carisa Marcelino (acordeão). Este último estreou várias obras de compositores portugueses. Ana Luísa gravou para a RDP (Antena 2), RTP Internacional, SIC, RTP, TVI e Beira TV. Recentemente apresentou-se na Alemanha com o pianista Domingos Costa na cidade de Dätzingen. Lecciona na Escola de Música da Póvoa de Varzim desde 2008 e é membro da Comissão Artística do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim.

I.7. Professor co-orientador – Filipe Quaresma

Filipe Quaresma, “...um dos mais interessantes músicos portugueses da actualidade” (P. Santos, *Jornal Público*, Janeiro 2015) com uma “... forma precisa e soberbamente articulada de tocar, cheia de paixão e muitas vezes bastante contemplativa ...” (D. Ketler, *The Strad Magazine*, Julho 2015) concilia a sua intensa carreira a solo e de música de câmara com a actividade de professor de violoncelo na ESMAE, o lugar de primeiro violoncelo da Orquestra Barroca da Casa da Música (CdM) e do Darcos Ensemble, principal violoncelo convidado do Remix Ensemble CdM e do Sond’Ar-te Electric Ensemble, e, desde 2013, violoncelo convidado da Orchestre Révolutionnaire et Romantique de Sir John Eliot Gardiner.

Já tocou nas principais salas portuguesas e europeias, entre as quais se destacam Casa da Música, Fundação Gulbenkian, CCB, Philharmonie de Paris, Berliner Philharmoniker, Royal Albert Hall, Wigmore Hall, Concertgebouw, Tonhalle Zürich, Wiener Konzerthaus, Philharmonie Luxembourg, Palau de la Musica de Barcelona, trabalhando com músicos como Martha Argerich, Miguel Azguime, Fabio Biondi, Laurence Cummings, Harry Christophers, James Dillon, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Barbara Hannigan, Paul Hillier, Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Reinbert de Leeuw, Brad Lubman, Paulo Gaio Lima, Emmanuel Nunes, Nuno Côrte Real, António Rosado, Peter Rundel, Andrea Staier, Maxim Vengerov, entre outros.

Iniciou os estudos musicais com o piano aos seis anos de idade na Covilhã, sua cidade natal, onde aos doze anos começou a estudar violoncelo com Rogério Peixinho na EPABI. Mais tarde, em Londres e Florença, estudou com David Strange, Mats Lidström e Natalia Gutman. Participou em masterclasses com Colin Carr, Zara Nelsova, Frans Helmerson, Anssi Karttunen, Jian Wang, Eliaz Arizcuren, Márcio Carneiro, Luís Sá Pessoa, entre outros.

Obteve vários prémios e bolsas de estudo de prestígio internacional: Prémio Valter Boccacini da Scuola di Musica di Fiesole, Prémio Jovens Músicos – RDP Antena 2, Concurso Internacional Júlio Cardona – Covilhã, Juventude Musical Portuguesa, Bolsa de Estudo da Fundação Calouste Gulbenkian, Norah Mary Turner Trust Award, Sir Arthur Bliss Prize, Foundation Award, S&M Eyres Scholarship e Guilhermina Suggia Scholarship. Em 2010 foi-lhe atribuído o prestigiado título ARAM (Associate Royal Academy of Music).

Durante quatro anos consecutivos integrou a Orquestra de Jovens da União Europeia, e entre 2002 e 2003 tocou também, enquanto músico convidado, na Orquestra Sinfónica de Londres, na London Sinfonietta, na Orquestra Sinfónica da BBC, no Tokyo Ensemble e na Orquestra Cidade de Granada, tendo tido a oportunidade de trabalhar sob a direcção de maestros como M. Janssons, S. Osawa, K. Penderecki, Z. Metha, Sir Colin Davis, V. Askenhazy, B. Haitink, entre outros.

Desde a sua estreia aos 16 anos, já se apresentou inúmeras vezes a solo com várias orquestras. Em 2017 tocará a solo com a Orquestra da Extremadura o duplo concerto de Brahms e fará a estreia mundial do concerto para violoncelo e orquestra de Luís Tinoco com a Orquestra Sinfónica Portuguesa.

Tem inúmeros discos gravados, com as mais variadas formações. Em 2014, com o apoio da GDA, lançou o seu primeiro disco a solo “Portuguese Music for Solo Cello” exclusivamente preenchido com obras de compositores portugueses, incluindo “Labirinto” de C. Azevedo e “Quasi Ostinato” de R. Ribeiro, obras a si dedicadas, e com o qual obteve as melhores críticas nacionais e internacionais.

Filipe Quaresma toca com um violoncelo de Christian Bayon e um violoncelo barroco de António Capela (Artway, 2012).

I. 8. Professora supervisora – Sofia Lourenço

Sofia Lourenço, curso superior de Piano, Conservatório de Música do Porto, licenciada em Estudos Ingleses e Alemães (FLUP, UPorto), Diploma de Solista em Piano na Hochschule der Künste Berlin, Alemanha, Doutoramento em Música e Musicologia, Universidade de Évora. Pianista, natural do Porto, editou com as mais elogiosas críticas nas revistas Diapason d’Or 2016 e Pianiste 2016 o CD “Portuguese Piano Music: Daddi / Viana da Mota” pela Grand Piano (Naxos). Gravou 3 CDs a solo de Música Portuguesa, (Numérica), com Seixas, Bomtempo, Lopes-Graça, etc.) e para o Festival Black & White 2012, Duo pour une Pianiste (9 Sketches for One Pianist) para Disklavier de Jean-Claude Risset, que lhe é dedicada.

Discípula de Helena Sá e Costa desde os 10 anos de idade, estudou com Maria da Glória Moreira e Fausto Neves no CMP. Recebeu orientação dos pianistas Sequeira Costa, V.

Margulis, A. Larrocha, G. Sebok, C. Cebro, G. Sava, L. Simon, e ainda o Diploma de Solista de Piano na Universität der Künste Berlin, na Alemanha, enquanto bolsreira da Fundação Calouste Gulbenkian.

Desde 2005, Doutora em Música e Musicologia (Universidade de Évora), integra a linha de Estudos Históricos e Culturais em Música do Centro de Investigação INET-MD (UNova Lisboa). Coordenadora de linha de Estudos Musicais (2009 a 2013) no CITAR (UCP), onde concluiu em 2016 um pós doutoramento como bolsreira da FCT. É professora de piano na ESMAE/IPP desde 1991.

CAPÍTULO II. PRÁTICA EDUCATIVA SUPERVISIONADA

II.1. A observação enquanto ponto de partida

Observar é sem dúvida um passo fundamental para aprender. Através da observação atenta durante o estágio na Escola de Música da Póvoa de Varzim, pude perceber de que forma a prática pedagógica requer dedicação e elasticidade, dada a especificidade de cada aluno, suas dúvidas, questões, características, etc. Toda a dinâmica da sala de aula foi analisada, o que permite uma visão completa preparadora para o momento em que exerci a função de professora estagiária. Assim, cada estímulo é capaz de provocar respostas e reacções distintas, pelo que um dos maiores desafios neste estágio foi adaptar diferentes estímulos para obter as melhores respostas de cada aluno.

Para além desta componente fundamental de observação das aulas leccionadas pela professora cooperante, é também essencial para saber ensinar a bagagem de aprendizagem que a autora procurou adquirir ao longo dos seus ciclos de estudos musicais e violoncelísticos. O objectivo final é a leccionação das aulas individuais de música com prazer, motivação e honestidade a nível do saber, para transmitir aos alunos o gosto e a satisfação possíveis de alcançar através da prática musical.

Os registos das aulas observadas (anexo A) foram realizados tendo como ponto de partida uma observação naturalista não participante, utilizando uma grelha de observação que relata os acontecimentos com um espaçamento temporal de 15 minutos, para melhor organizar a utilização do tempo durante cada aula de 45 minutos. O anexo B contempla o programa por aluno das aulas leccionadas.

II.2. Ensinar violoncelo no estágio da EMPV

Ao longo da realização das aulas individuais enquanto professora estagiária na EMPV procurei manter a organização e métodos definidos pela professora cooperante, abordando assim pela mesma ordem as escalas/arpejos, estudo(s) e, por fim, a(s) peça(s). Desta forma, o esquema das aulas manteve-se similar ao da professora cooperante.

Contudo, a complexidade que o ensino de um instrumento musical acarreta é inerente. Apesar dos vários métodos que ajudam a enriquecer esta actividade, a prática depende de uma variedade de factores que a tornam, em certa medida, subjectiva. Assim, não é possível a construção de fórmulas mágicas para se ser um bom professor ou um aluno bem-sucedido. Existem, claramente, características que definem um bom professor, como o conhecimento pela matéria que lecciona, o gosto pela prática pedagógica, o empenho e o desejo pelo aperfeiçoamento constante, entre vários outros factores que serão abordados posteriormente no terceiro capítulo.

Assim, ao longo da prática educativa supervisionada realizada neste estágio durante o ano lectivo 2017/2018, foi possível desenvolver e aperfeiçoar a minha experiência enquanto professora de violoncelo. O contacto com os alunos e as suas especificidades foi fundamental para desenvolver novas características necessárias à prática docente, como flexibilidade ou capacidade de expressar verbalmente ideias técnicas e/ou musicais.

Procurei em todas as aulas desenvolver o espírito crítico dos alunos de violoncelo, questionando-os sobre as suas opiniões relativamente às obras que tocavam, assim como relativamente ao seu desempenho, dúvidas, as razões pelas quais consideram não ter conseguido realizar determinada passagem, entre outras questões.

Privilegiei também a prática conjunta entre professor e aluno na sala de aula, pelo que praticamente em todas as obras de cada aluno, principalmente nas escalas/arpejos e estudos, acompanhei com o meu violoncelo, tocando a parte do aluno ou algumas notas base para este desenvolver, entre outros factores, o seu sentido de afinação, assim como melhor conhecer a obra musical ou poder colocar questões.

Considerando a afirmação da pedagoga Ana Pinheiro (2015: 21), “quando comecei a minha actividade no ensino do violoncelo [...] lembro-me de ter sentido uma grande dificuldade em expressar tudo aquilo que queria dizer e que era fruto da minha experiência enquanto violoncelista”. A professora declara também que “não sabia por onde começar, o que dizer ou o que fazer” para se expressar de forma “perceptível e elucidativa” sobre as questões inerentes à prática violoncelística, como “sentar-se correctamente numa cadeira, posicionar o violoncelo, pegar no arco”. Posteriormente, com a prática de ensino que Ana Pinheiro desenvolveu ao longo da sua carreira docente, esta criou o interessante manual *O Violoncelo: Jogos para miúdos/ Prescrições para graúdos* (2016), que permite explorar os conceitos

técnico-musicais do violoncelo de forma lúdica e motivadora para as crianças em aprendizagem e para os seus encarregados de educação em Portugal.

II.3. Estrutura da aula da professora cooperante

O desenvolvimento das aulas de violoncelo da professora cooperante segue um padrão de organização bem estruturado. São apresentados em todas as aulas os materiais estudados pelo aluno, de forma a verificar de que forma este desenvolveu a prática em casa. A professora acompanha na maioria das vezes os alunos com o seu violoncelo. Assim, o material abordado nas aulas seguia a ordem:

- 1- Escalas e arpejos;
- 2- Estudo(s);
- 3- Peça(s) de performance.

Tendo como base esta ordem sequencial, o tempo despendido pela professora cooperante para as escalas e estudos correspondia a aproximadamente metade da aula, sendo a outra metade para a peça de performance. Porém, esta organização temporal está intrinsecamente relacionado com a preparação individual que o aluno fez para a aula. Assim, em alguns casos as escalas e estudos tomaram mais tempo do que a peça, para que a professora indicasse quais as melhorias necessárias, ou exemplificasse como realizar os exercícios de forma tecnicamente correcta.

Durante o decorrer de cada aula, a professora cooperante relembra com frequência quais os aspectos abordados nas aulas anteriores, escritos pela mesma no caderno de estudo individual de cada aluno. Esta também alerta para os aspectos que o aluno ainda necessita melhorar, nomeadamente, e mais evidente no conjunto de quatro alunos escolhidos, a afinação (organização da mão esquerda e mudanças de posição), correcção de postura corporal e da mão direita (factores abordados principalmente na escala, exercícios e estudos), dedilhações, importância das dinâmicas enquanto recurso expressivo na peça, respeito pela pulsação e ritmos, correcção ao fazer *vibrato*, entre outros factores.

A ordem de acontecimentos e dinâmica social professor/aluno é maioritariamente a seguinte:

- Afinação do instrumento (maioritariamente realizada pela professora, mas também por vezes pelos alunos);
- Questionamento e revisão dos aspectos trabalhados na aula anterior, indicados no caderno do aluno;
- Audição do estudo e das ideias realizadas pelo aluno – normalmente, a professora escuta a escala, estudo e peça do início ao fim, de forma a ter uma ideia global do desempenho, estudo, dúvidas e ideias do aluno;
- A professora corrige falhas ou dúvidas de cada aluno;
- Quando necessário, a professora exemplifica algumas secções;
- Repetição por parte do aluno das secções que durante a prática completa da obra apresentaram mais dúvidas ou falhas;
- Revisão das dúvidas;
- Após o aluno ter compreendido como estudar individualmente, a professora escreve no seu caderno de estudo os aspectos que foram melhorados, aqueles que necessitam de melhoria e também como estudar em casa; por exemplo, para o desenvolvimento da afinação, trabalhar com cordas soltas ou com notas de passagem.

II.4. Planificações de aula da professora estagiária

II.4.1. Cronograma

Aulas Observadas

Mês	Aluno A	Aluno B	Aluna C	Aluno D
Outubro	Dias 23 e 30 (2 aulas - 45+45 minutos)	Dias 23 e 30 (2 aulas - 45+45 minutos)	Dias 23 e 30 (2 aulas - 45+45 minutos)	Dias 23 e 30 (2 aulas - 45+45 minutos)
Novembro	Dia 20 (1 aula – 45 minutos)	Dia 20 (1 aula – 45 minutos)	Dia 20 (1 aula – 45 minutos)	Dia 20 (1 aula – 45 minutos)
Dezembro				

Janeiro				
Fevereiro	Dia 19 (1 aula - 45 minutos)	Dia 19 (1 aula - 45 minutos)	Dia 19 (1 aula - 45 minutos)	Dia 19 (1 aula - 45 minutos)

Aulas leccionadas

Mês	Aluno A	Aluno B	Aluna C	Aluno D
Fevereiro	Dia 26 (1 aula - 45 minutos)	Dia 26 (1 aula - 45 minutos)	Dia 26 (1 aula - 45 minutos)	Dia 26 (1 aula - 45 minutos)
Março				
Abril	Dia 30 (1 aula - 45 minutos)	Dia 30 (1 aula - 45 minutos)	Dia 30 (1 aula - 45 minutos)	Dia 30 (1 aula - 45 minutos)
Maior	Dia 14 (1 aula - 45 minutos)	Dia 14 (1 aula - 45 minutos)	Dia 14 (1 aula - 45 minutos)	Dia 14 (1 aula - 45 minutos)
Junho				

II.4.2. Estrutura geral das planificações

1 – Apresentação

2 - Recursos didácticos

3 - Objectivos

4 - Conteúdos & desenvolvimento da aula

5 – Reflexão da professora estagiária

II.4.3. Aluno A

Considerando as características do aluno A, foi seguidamente traçado um mapa que aponta as suas facilidades, dificuldades, estímulos dados pela professora estagiária aos quais este respondeu de forma mais empenhada e motivada, descrição da sua evolução durante o ano lectivo 2017/2018 e planificação para as suas aulas de violoncelo.

Facilidades	Dificuldades
<ul style="list-style-type: none">- Responde de forma positiva e com facilidade ao que é pedido durante a aula;- O aluno coloca questões com frequência durante a aula;- O aluno entende como realizar o que é pedido a nível técnico durante a aula, demonstrando motivação pelo violoncelo;- Boas qualidades expressivas.	<ul style="list-style-type: none">- O aluno apresenta uma necessidade de desenvolver maior estudo individual em casa, lembrando os conteúdos trabalhados durante o contexto de aula;- O aluno necessita praticar com maior rigor as questões técnicas, nomeadamente a afinação nas escalas, extensões e qualidade sonora, para obter os resultados que deseja.

Estímulos positivos para o aluno A

- Propor desafios mais difíceis durante o momento de sala de aula (o aluno aumentou assim os níveis de concentração e de vontade em querer “fazer bem feito” o que era sugerido);
- Reduzir a pressão quando o aluno se enganava, apenas perguntando o que ele considerava, na sua opinião, ter sido menos bem;
- Antes de apontar uma falha, deixar o aluno pensar e tentar descobrir, para dar razão à professora de forma convicta, e procurar as suas soluções;
- Estimular a autocrítica no aluno, para que este compreenda porque não tocou tão bem, ou onde reside o erro de determinada passagem.

Contextualização da evolução do aluno A no ano lectivo 2017/2018

Foi possível verificar uma evolução positiva ao longo do ano lectivo no empenho e resultados do aluno, nomeadamente no aumento dos seus níveis de concentração e estudo pessoal. O aluno demonstrou maior interesse na época final do ano lectivo, colocando mais questões e dúvidas à professora estagiária e cooperante. A sua afinação melhorou consideravelmente, assim como a técnica da mão direita. Nesta fase final, o aluno atentou também no bom desenvolvimento do respeito pelas dinâmicas nas peças de performance, e no melhoramento da sua técnica de *vibrato*. As duas professoras (estagiária e cooperante) pretenderam sempre incentivar o aluno para a realização de uma boa prática de estudo individual, de forma a fortalecer as suas boas capacidades.

Planificação I – Aluno A

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluno A	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 15h45-16h30 (45 minutos)
Data: 26 de Fevereiro, 2018	

2 - Recursos didácticos

- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora estagiária
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Caderno, lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	<p>Um dos objectivos principais é verificar quais os resultados apresentados pelo aluno relativamente ao conteúdo trabalhado nas aulas anteriores, descritas nas grelhas de observação em anexo, nomeadamente a afinação na escala e arpejos, assim como nos estudos e peças;</p> <p>O aluno deverá também diminuir o número de vezes em que efectua paragens durante a prática das escalas, estudos e peça, procurando tocar de forma mais contínua.</p>
Relativamente ao desenvolvimento técnico	<p>Desenvolvimento da velocidade de correcção da afinação na mão esquerda do aluno;</p> <p>Automatização e memorização da posição de cada nota da escala do violoncelo do aluno – conteúdo intrinsecamente relacionado com a afinação;</p> <p>Trabalhar a qualidade de <i>vibrato</i>.</p>
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	<p>O aluno deverá respeitar as indicações escritas por cada compositor (dinâmicas, articulações, ligaduras de expressão);</p> <p>Ajudar o aluno a desenvolver a qualidade do <i>vibrato</i> enquanto recurso expressivo no violoncelo;</p> <p>O aluno deverá compreender o enquadramento histórico e social (carácter) em que cada obra que está a tocar é inserida.</p>
Relativamente ao universo social e psicológico	<p>Estimular o gosto do aluno pela prática de estudo individual;</p> <p>Desenvolver motivação para corrigir as dificuldades técnicas.</p>

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos e Desenvolvimento da aula	Horário
Escalas e arpejos de Lá Maior (e Fá # menor)	<p>Desenvolvimento da afinação (nomeadamente na prática das extensões da escala);</p> <p>Controlo das arcadas (cada nota por arco, em <i>detaché</i>, assim como ligaduras por duas notas consecutivas);</p> <p>Questionar o aluno, se necessário, se este tem bem definido qual a armação de clave desta escala, visto repetir alguns erros nas notas;</p> <p>Trabalhar a afinação nos arpejos e a automatização da mão esquerda das notas (mão avança em bloco – assim como nas extensões).</p>	15h45
Estudo nº 36 – Dotzauer	<p>Questionar o aluno sobre em qual parte este tem mais dificuldades;</p> <p>Posteriormente, praticar com o aluno secções curtas, fazendo-o repetir pelo menos três vezes da forma correcta;</p> <p>Mudança de corda com o arco clara (ângulo correcto do cotovelo na mão direita, para evitar ruídos sonoros);</p> <p>Atentar no desenvolvimento da afinação em determinadas passagens mais complexas;</p> <p>Tocar o estudo completo com o aluno.</p>	16h

<p>Peça “<i>Arioso</i>” - J. S. Bach</p>	<p>Praticar directamente com o aluno a secção dos agudos, mais complexa - posição correcta do cotovelo, posição polegar (revisão e continuação da aula passada observada);</p> <p>A pianista acompanhadora irá acompanhar a peça com o aluno;</p> <p>Posteriormente, estudar com o aluno as secções que tiveram falhas na passagem com piano, sem paragens (se possível, ouvir com o aluno versão da peça via <i>Youtube</i>);</p> <p>Desenvolver o <i>vibrato</i> com o aluno, deixando-o descobrir o um bom som possível de alcançar;</p> <p>Controlo do ângulo e direcção do arco nas melodias longas – atenção à qualidade sonora;</p> <p>Questionar sobre as dúvidas do aluno, relembrando os principais parâmetros a corrigir;</p> <p>Auto-avaliação do aluno.</p>	<p>16h15</p>
--	--	---------------------

5 – Reflexão da professora estagiária

O aluno apresentou um bom trabalho de estudo individual desenvolvido principalmente no que toca à escala e ao estudo. Sobre a peça de performance esta apresentou ainda algumas falhas, nomeadamente a nível rítmico em passagens específicas. Estes erros tornam-se evidentes quando o aluno foi, na secção intermédia da aula, acompanhado pela pianista acompanhadora. A nível expressivo este necessita também de desenvolver a atenção e o cuidado pelas dinâmicas – procurar realizar os crescendos e diminuendos de forma mais gradual.

Planificação II – Aluno A

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluno A	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 15h45-16h30 (45 minutos)
Data: 30 de Abril, 2018	

2 - Recursos didácticos

- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora estagiária
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Caderno, lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	<p>Um dos objectivos principais é verificar se o aluno evoluiu em relação aos aspectos abordados na última aula supervisionada (26 de Fevereiro, 2018). Estes aspectos referiam-se principalmente à correcção da afinação na escala, arpejos e estudos, ao respeito pela exactidão rítmica, assim como pela execução cuidada das dinâmicas na peça de performance;</p> <p>O aluno deverá também diminuir o número de paragens que realiza no estudo ou peça (desenvolver a sua segurança);</p> <p>Trabalhar pormenores expressivos (qualidade de som e de <i>vibrato</i>).</p>
Relativamente ao desenvolvimento técnico	<p>Desenvolvimento da leitura musical do aluno;</p> <p>Correcção da mão esquerda – extensões, mudanças de posição, etc.</p> <p>Qualidade sonora e postura.</p>
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	<p>Aluno deverá respeitar as indicações escritas por cada compositor (dinâmicas, articulações, ligaduras de expressão).</p> <p>Desenvolvimento da capacidade de concertação do aluno, e respectivo trabalho de velocidade de correcção da afinação na mão esquerda;</p>
Relativamente ao universo social e psicológico	<p>Continuar a estimular o gosto do aluno pela prática individual, ajudando-o a perceber de que forma as suas dificuldades podem ser superadas.</p>

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos e Desenvolvimento da aula	Horário
Escalas e arpejos de Fá # menor	<p>Desenvolvimento da afinação (professora estagiária toca com o aluno a escala completa, uma nota por arco; posteriormente, a professora toca a nota base (fá #), enquanto o aluno executa a escala duas notas por arco, de forma a corrigir a afinação com base nos intervalos harmónicos) – desenvolvimento da afinação do aluno;</p> <p>Prática, em conjunto com o aluno, das notas de passagem - trabalhar a afinação nos arpejos e a automatização da mão esquerda.</p>	15h45
Estudo nº 40 – Dotzauer	<p>Questionar o aluno sobre como foi o estudo individual, quais as suas dúvidas eventuais;</p> <p>Praticar com o aluno secções curtas, fazendo-o repetir pelo menos três vezes da forma correcta – alertar o aluno para as zonas do arco em que cada secção do estudo deve ser realizada e exemplificar;</p> <p>Subdividir a pulsação em semicolcheias, tocando desta forma ao mesmo tempo com o aluno;</p> <p>Praticar com o aluno as diferenças entre notas ligadas e separadas, notas com ponto e notas com traço (arcadas presentes no estudo);</p> <p>Praticar com o aluno as secções mais complexas. Estas devem ser trabalhadas utilizando notas de passagem, de forma a organizar a mão esquerda.</p>	16h

<p>Peça “<i>Tarantella</i>” – D. Popper</p>	<p>Escutar a peça tocada pelo aluno do início ao fim;</p> <p>Trabalhar com este as secções que apresentam maior dificuldade – insistir nas mudanças de posição rápidas e posição polegar;</p> <p>Explorar com o aluno a criação de maior diferença de dinâmicas;</p> <p>Praticar a secção das extensões com o aluno – a afinação destas influencia o resto da passagem (ascendente);</p> <p>Aluno realizou a peça com a indicação temporal semínima com ponto = 55; posteriormente, aluno deve aumentar e alcançar o valor de 70;</p> <p>Verificar qual a ligação que o aluno tem com a peça – se gosta ou não, qual a sua opinião sobre esta.</p>	<p>16h15</p>
---	--	---------------------

5 – Reflexão da professora estagiária

O aluno apresentou melhorias na realização da peça de Popper, devido a um bom trabalho de estudo individual desenvolvido. O estudo de Dotzauer necessita de amadurecimento, nomeadamente no que toca à exactidão rítmica.

A afinação deve também ser desenvolvida – extensões, notas de passagem, mudanças de posição. A compreensão da estrutura global do estudo deve ser trabalhada, assim como o rigor entre as arcadas ligadas e separadas. Na escala o aluno deve também trabalhar melhor a afinação.

Planificação III – Aluno A

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluno A	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 15h45-16h30 (45 minutos)
Data: 14 de Maio, 2018	

2 - Recursos didácticos

- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora estagiária
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Caderno, lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	Verificar quais as dúvidas do aluno considerando o estudo individual realizado durante a semana; Trabalhar com o aluno as questões de arcada, exactidão rítmica e afinação analisadas nas aulas anteriores.
Relativamente ao desenvolvimento técnico	Desenvolver a leitura e prática no violoncelo de forma fluída, sem interrupções; Trabalhar sempre o desenvolvimento da afinação.
Relativamente ao	Continuar a desenvolver com o aluno o respeito pelas

desenvolvimento performativo e interpretativo	<p>indicações escritas por cada compositor (dinâmicas, articulações, ligaduras de expressão).</p> <p>Alertar o aluno para o enquadramento histórico e estilístico da peça “<i>Tarantelle</i>” de Popper.</p>
Relativamente ao universo social e psicológico	<p>Estimular o gosto do aluno pela prática individual do violoncelo;</p> <p>Incentivar a motivação pelo instrumento através de um ambiente de sala de aula descontraído e que estimule o aluno a desenvolver as suas capacidades.</p>

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos e Desenvolvimento da aula	Horário
Escalas e arpejos de Fá # menor	<p>Desenvolvimento da afinação, principalmente nas mudanças de posição (notas de passagem);</p> <p>Trabalhar a afinação na arcada uma nota por arco, e a velocidade da mão esquerda em duas notas por arco (tocando em conjunto com o aluno);</p> <p>Rever posição da mão direita – atenção à qualidade sonora;</p> <p>Nos arpejos, trabalhar a afinação e automatização da mão esquerda das notas (mão avança em bloco).</p>	15h45
Estudo nº 36 – Schoerder	Ouvir o trabalho realizado pelo aluno durante a semana (estudo é novo para o aluno, tendo apenas uma semana de prática individual);	16h

	<p>Trabalhar a exactidão rítmica e as notas com ponto devem ser bem curtas (demonstrar ao aluno como estas devem soar);</p> <p>Trabalhar a afinação com o aluno, especialmente nas mudanças de posição e extensões (estas ficam tendencialmente baixas, pois a abertura da mão do aluno não é ainda suficiente);</p> <p>Procurar manter o ritmo constante ao longo do “estudo de aula” realizado em conjunto com o aluno.</p>	
<p>Peça “<i>Tarantelle</i>” – D. Popper</p>	<p>Verificar a evolução que o aluno teve na peça;</p> <p>Trabalhar à pulsação mais elevada (semínima com ponto = 70 ou, se possível, superior);</p> <p>Rever a afinação, quando necessário, com o aluno (tocar em conjunto – principalmente na secção que varia de tonalidade, a meio da obra);</p> <p>Atentar nos pormenores expressivos, factores importantes a ser avaliados na prova (definir a quantidade de arco necessária para realizar cada dinâmica, assim como os crescendos e diminuendos graduais).</p>	16h15

5 – Reflexão da professora estagiária

O aluno apresentou nesta aula melhorias visíveis e bastante positivas em relação às aulas anteriores. Na escala, a afinação e controlo da qualidade de som melhoraram consideravelmente. No estudo, apesar de ser recente para o aluno, verificou-se um bom trabalho individual, embora com algumas dúvidas, principalmente ao nível das dedilhações, que foram esclarecidas e trabalhadas na aula. A capacidade de correcção de afinação está

também mais desenvolvida no aluno, assim como a sua motivação em contexto de sala de aula. A peça encontra-se no mesmo nível da aula anterior, e o aluno apresenta já um maior cuidado com as dinâmicas e expressividade. O *vibrato* também está em bom desenvolvimento.

II.4.4. Aluno B

Considerando as características do aluno B, foi seguidamente traçado um mapa que aponta as suas facilidades, dificuldades, estímulos aos quais este respondia de forma mais empenhada e motivada, descrição da sua evolução durante o ano lectivo 2017/2018 e planificação para as suas aulas de violoncelo.

Facilidades	Dificuldades
- O aluno responde rapidamente ao que é pedido na aula; - O aluno mantém-se sempre interessado e atento na aula de violoncelo, assim como nos desafios propostos.	- O aluno necessita desenvolver a autoconfiança em contexto de aula; - A afinação e a densidade sonora são aspectos que podem ser melhorados.

Estímulos positivos para o aluno B:

- Questionar o aluno sobre as suas dúvidas, pois este sabia prontamente que passagens deveria melhorar;
- Criar um ambiente descontraído com o aluno;
- Cantar com o aluno para este desenvolver maior liberdade e expressividade musical no violoncelo.

Contextualização da evolução do aluno B no ano lectivo 2017/2018

O aluno manteve sempre uma atitude calma e atenta durante as aulas, embora tenha sido incentivado a desenvolver a sua expressividade e perspicácia musical. A nível técnico este melhorou a sua postura e afinação ao longo do ano lectivo. O aspecto relacionado com a libertação técnica e musical tem de ser ainda mais trabalhado.

Planificação I – Aluno B

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluno B	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico (5º Grau)
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 17h-17h45 (45 minutos)
Data: 26 de Fevereiro, 2018	

2 - Recursos didácticos

- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora estagiária
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Caderno, lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	Desenvolver o à vontade com que o aluno aborda a prática do violoncelo em contexto de sala de aula; Melhorar a qualidade do estudo individual do aluno, procurando resolver as suas dúvidas ao longo das aulas;
---------------	--

	Verificar as melhorias efectuadas pelo aluno na secção final do Concerto (trabalhada na aula anterior).
Relativamente ao desenvolvimento técnico	<p>Corrigir a afinação de 1º dedo da mão esquerda (principalmente nas escalas e arpejos), que tende a estar sempre alto;</p> <p>Trabalhar a posição do aluno – atentar no ângulo das pernas;</p> <p>Melhorar a qualidade sonora, assim como o respeito pelas articulações escritas.</p>
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	<p>Desenvolver o sentido de melodia/frase sonora, de modo a criar secções mais longas, principalmente no Concerto;</p> <p>Melhorar a sua qualidade sonora.</p>
Relativamente ao universo social e psicológico	<p>Ajudar o aluno a desenvolver maior autoconfiança com a relação que estabelece entre si mesmo e o violoncelo, para melhor se expressar;</p> <p>Ajudar a desenvolver melhores hábitos de prática e estudo individual no aluno;</p> <p>Ajudar o aluno a entender de que forma pode melhorar a sua qualidade sonora e a percepção da afinação no violoncelo.</p>

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos e Desenvolvimento da Aula	Horário
Escalas e arpejos de Ré b Maior (e Si b menor)	Desenvolvimento da afinação – estudo e prática da professora juntamente com o aluno;	17h

	<p>Desenvolver na mão esquerda as extensões da escala e arpejos (atentar na afinação do 1º dedo);</p> <p>Tocar apenas os bemóis da escala, uma arcada por cada nota, para melhorar a percepção do aluno sobre a armação de clave, assim como desenvolver a noção de afinação e a sua qualidade sonora (Si b, Mi b, Lá b, Ré b, Sol b).</p>	
Estudo nº 64 – Duport	<p>Trabalhar a afinação em conjunto com o aluno;</p> <p>Propor tocar de cor as secções iniciais para desenvolver segurança e relaxamento;</p> <p>Desenvolver articulação e também mais força da mão esquerda;</p> <p>Trabalhar lentamente a velocidade e coordenação entre a mão esquerda e mão direita.</p>	17h15
Concerto nº 4 para violoncelo e orquestra em Sol Maior, op. 65, I Andamento - G. Goltermann	<p>Cordas soltas e notas base para desenvolver a afinação (se necessário);</p> <p>Desenvolver o carácter elegante da obra;</p> <p>Trabalhar a sua continuidade a nível frásico;</p> <p>Atentar, se necessário nas escalas rápidas que variam de cordas, na qualidade de som</p>	17h30

	(evitar ruídos nas mudanças de corda na mão direita);	
	Auto-avaliação do aluno a nível técnico. Se possível, também a nível interpretativo (respeito pelo estilo de cada época musical, capacidade de realização de som e fraseado musicalmente correctos e agradáveis).	

5 – Reflexão da professora estagiária

O aluno realizou com bom desempenho a maioria dos aspectos abordados na aula. Porém, necessita de desenvolver a sua percepção harmónica, de forma a melhorar a afinação quando pratica e toca o violoncelo – este desenvolvimento poderá ser realizado na disciplina de Formação Musical e também através do canto. O aluno necessita também de melhorar a construção frásica musical, principalmente no estudo e no concerto, de forma a construir melodias estruturadas e mais longas.

Planificação II – Aluno B

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluno B	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico (5º Grau)
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 17h-17h45 (45 minutos)
Data: 30 de Abril, 2018	

2 - Recursos didáticos

- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora estagiária
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	Verificar as melhorias efectuadas pelo aluno relativamente à afinação; Continuar a trabalhar com o aluno a sua capacidade expressiva e interpretativa – atentar na construção frásica musical.
Relativamente ao desenvolvimento técnico	Praticar em conjunto com o aluno a sua afinação – desenvolver uma maior capacidade de correcção harmónica; Melhorar a qualidade sonora (mão direita).
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	Desenvolver a liberdade interpretativa do aluno; Desenvolver o gosto do aluno pelas obras que se encontra a praticar.
Relativamente ao universo social e psicológico	Desenvolver com o aluno maior autoconfiança musical, para melhor se expressar; Ajudar a desenvolver hábitos de prática e estudo eficazes para o aluno, de forma a melhorar mais eficazmente as suas dificuldades técnicas.

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos e Desenvolvimento da Aula	Horário
Escalas e arpejos de Ré b Maior	<p>Desenvolvimento da afinação – professora primeiramente a escala com conjunto com o aluno; posteriormente, esta toca a nota base/tónica (Ré b), enquanto o aluno corrige a afinação segundo os intervalos harmónicos criados;</p> <p>Trabalhar o ângulo correcto da mão esquerda, para corrigir a afinação – principalmente nas posições mais agudas da corda Lá e posição polegar;</p> <p>Trabalhar as notas de passagem com o aluno, de forma a este entender a organização da mão esquerda em bloco, o que melhora a afinação;</p> <p>Cantar com o aluno se necessário para desenvolver a afinação.</p>	17h
Estudo nº 40 – Dotzauer	<p>Trabalhar a afinação com o aluno – tocando em simultâneo quando necessário;</p> <p>Trabalhar as diferentes arcadas e articulações apresentadas no estudo;</p> <p>Praticar com conjunto com o aluno, subdividindo a pulsação em semicolcheias;</p> <p>Desenvolver a memória do aluno, se necessário e possível, nas passagens mais difíceis, para que este as enraíze mentalmente.</p>	17h15

<p>Peça “<i>Tarantella</i>”, D. Popper</p>	<p>Verificar inicialmente qual o estado da peça tocada pelo aluno e qual a sua percepção em relação a esta;</p> <p>Estudar na aula com cordas soltas para desenvolver a afinação (se necessário);</p> <p>Desenvolver a libertação quando interpreta a obra – esta ajuda o aluno, devido ao seu carácter virtuoso e dinâmico;</p> <p>Desenvolver a qualidade de som;</p> <p>Trabalhar os contrastes de dinâmica presentes nesta obra;</p> <p>Trabalhar em conjunto com o aluno as mudanças de posição (posição polegar), de forma a libertar o aluno em relação a esta questão técnica.</p>	<p>17h30</p>
--	--	---------------------

5 – Reflexão da professora estagiária

O aluno realizou com esforço e dedicação as questões pedidas durante a aula, embora não tenha sido possível explorar profundamente questões de nível performativo, devido à maior atenção que as questões técnicas exigiram durante a aula. Assim, o aluno necessita de desenvolver um estudo individual com maior atenção no que toca à questão da afinação (através da audição), de forma a perceber como pode ajustar e produzir melhores sons (evitar ruídos, desenvolver contrastes dinâmicos, etc.).

Planificação III – Aluno B

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluno B	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico (5º Grau)
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 17h-17h45 (45 minutos)
Data: 14 de Maio, 2018	

2 - Recursos didáticos

- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	Continuar a desenvolver o sentido auditivo de afinação do aluno; Melhorar a sua expressividade e libertação musical no violoncelo – cantar em conjunto com o aluno.
Relativamente ao desenvolvimento técnico	Melhorar a qualidade sonora – evitar ruídos nas mudanças de corda; Trabalhar a afinação com cordas soltas, ou através do

	desenvolvimento auditivo harmónico (professora toca nota base, aluno afina de acordo com a harmonia e intervalos formados).
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	Desenvolver a expressividade e libertação musical no violoncelo; Desenvolver o à vontade com que o aluno canta o estudo ou a peça.
Relativamente ao universo social e psicológico	Incentivar o aluno a uma boa prática de estudo individual; Manter a motivação pelo violoncelo.

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos e Desenvolvimento da Aula	Horário
Escalas e arpejos de Ré b Maior	Escutar de que forma o aluno trabalhou a escala individualmente; Melhorar a afinação em conjunto com o aluno, tocando a nota base/tónica (Ré b), enquanto o aluno executa a escala - uma nota por arco e posteriormente duas a duas por arco; Impulsionar o aluno a realizar a escala sem quebras nas mudanças de corda, evitando ruídos.	17h
Estudo nº 40 – Dotzauer	Trabalhar a afinação com o aluno (principal ponto a melhorar); Subdividir a pulsação em semicolcheias,	17h15

	<p>tocando desta forma ao mesmo tempo com o aluno;</p> <p>Continuar a trabalhar a velocidade e coordenação entre a mão esquerda e mão direita;</p> <p>Qualidade das ligaduras entre as mudanças de corda – evitar ruídos.</p>	
<p>Concerto nº 4 para violoncelo e orquestra em Sol Maior, op. 65, I Andamento - G. Goltermann</p>	<p>Rever com o aluno apenas a secção inicial do concerto, para verificar em que estado este se encontra;</p> <p>Trabalhar melhor a secção introdutória, que apresenta maior dificuldade para afinação, principalmente devido às mudanças de posição;</p> <p>Rever com o aluno as dinâmicas, pedindo que este exagere as mesmas para “memorizar” a intenção expressiva da obra.</p>	17h25
<p>Peça “<i>Tarantelle</i>”, D. Popper</p>	<p>Ouvir a interpretação do aluno e a evolução tendo em conta as semanas anteriores;</p> <p>Trabalhar a afinação se necessário (principalmente para a mudança de posição polegar, na corda Lá);</p> <p>Relembrar para a realização dos contrastes de dinâmicas;</p> <p>Questionar o aluno sobre qual a sua opinião sobre a peça (se gosta de a tocar, se conhece</p>	17h35

	informação sobre esta, etc.);	
	Desenvolver o carácter agitado e dançante da obra com o aluno.	

5 – Reflexão da professora estagiária

O aluno B apresentou melhorias na afinação, principalmente durante a realização da escala e arpejo. O estudo necessita de mais atenção no que se refere à capacidade de correcção instantânea, aplicando-se o mesmo na peça e concerto. Esta semana o aluno não evidenciou melhorias verdadeiramente significativas a nível interpretativo, embora a nível do arco esteja a melhorar a qualidade de som. Relativamente ao *vibrato* este necessita também de aperfeiçoamento.

II.4.5. Aluna C

Considerando as características da aluna C, foi seguidamente traçado um mapa que aponta as suas facilidades, dificuldades, estímulos aos quais este respondia de forma mais empenhada e motivada, descrição da sua evolução durante o ano lectivo 2017/2018 e planificação para as suas aulas de violoncelo.

Facilidades	Dificuldades
<ul style="list-style-type: none"> - A aluna é esforçada em responder ao que é pedido durante a aula; - A aluna realiza com dedicação os objectivos propostos; - A aluna mantém sempre uma atitude respeitadora. 	<ul style="list-style-type: none"> - A aluna necessita desenvolver a autoconfiança e relaxamento em contexto de aula; - A aluna apresenta algumas dificuldades de concentração e foco, relativamente às várias componentes didácticas musicais e extra musicais; - A aluna pode melhorar os níveis de concentração, procurando entender melhor qual o objectivo do que é trabalhado.

Estímulos positivos para a aluna C

- Manter uma abordagem calma no contexto de sala de aula;
- Manter o diálogo entre professora-aluna, questionando sobre as suas dúvidas, dificuldades, e porquês de não conseguir realizar determinada passagem (lançar questões de resposta aberta);
- Estimular a aluna a tocar algumas passagens de memória.

Contextualização da evolução da aluna C no ano lectivo 2017/2018

A aluna C melhorou ao longo do ano lectivo o seu à vontade na sala de aula, assim como a velocidade e articulação da mão esquerda. A mão direita (qualidade sonora) foi trabalhada com a professora cooperante e estagiária, alcançando também melhorias, embora seja preciso continuar o trabalho neste campo. A melhor forma para desenvolver a concentração e incentivar a aluna é deixando que esta tome consciência das suas dúvidas ou falhas ao seu ritmo. Assim, esta necessita que lhe sejam lançadas questões de resposta aberta, para que esta reflita sobre como tocou, oferecendo margem para descobrir as suas próprias dificuldades e opções de melhoria.

Planificação I – Aluna C

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluna C	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 17h45-18h30 (45 minutos)
Data: 26 de Fevereiro, 2018	

2 - Recursos didáticos

- Violoncelo e arco 3/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	<p>Verificar se aluna manteve o bom nível alcançado nas aulas anteriores com a professora cooperante na execução da escala e do estudo;</p> <p>Desenvolver a autoconfiança da aluna quando toca o violoncelo;</p> <p>Ajudar a aluna a sentir-se relaxada e confortável com o violoncelo;</p> <p>Verificar melhorias efectuadas pela aluna nas últimas quatro pautas do estudo, tratadas na aula anterior.</p>
Relativamente ao desenvolvimento técnico	<p>Trabalhar a afinação com a aluna (ajudar a perceber melhor a distinção de nota afinada – nota desafinada);</p> <p>Trabalhar com a aluna a secção inicial do estudo (eventualmente de memória, para desenvolver a sua segurança).</p>
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	<p>Trabalhar com a aluna a sua qualidade sonora (mão direita) e também o relaxamento corporal e mental enquanto toca;</p> <p>Melhorar a flexibilidade corporal da aluna;</p>

Relativamente ao universo social e psicológico	<p>Incentivar a aluna a praticar violoncelo;</p> <p>Incentivar a aluna a gostar do violoncelo, como meio para expressar as suas emoções;</p> <p>Ajudar a aluna a sentir-se relaxada e confortável com o violoncelo.</p>
---	---

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos e Desenvolvimento da Aula	Horário
Escalas e arpejos de Si b Maior e Sol menor	<p>Relaxar antes de começar a tocar, procurando que a aluna se foque no que irá tocar antes de passar à execução da escala de forma automática;</p> <p>Sentir-se livre e calma antes de tocar com o arco nas cordas;</p> <p>Rever a afinação trabalhada na aula anterior (4º dedo não demasiado alto);</p> <p>Aluna deve tocar o arpejo, e parar na segunda oitava antes do Si b, cantando este nota para depois tocar e verificar a afinação;</p> <p>Procurar diminuir o número de ocorrência de erros - tentar tocar de cor, entendendo a construção da escala e a posição dos dedos.</p>	17h45

<p>Estudo nº 45 – J. Dont</p>	<p>Praticar lento com a aluna, verificando se esta corrigiu as 4 pautas estudadas com a professora cooperante na aula anterior;</p> <p>Tocar secções curtas com a aluna, fazendo-a repetir três vezes até soar de forma correcta;</p> <p>Desenvolver a afinação em conjunto com a aluna;</p> <p>Desenvolver a percepção da posição da mão esquerda na escala do violoncelo (questionar quais as notas que a aluna está a tocar quando posiciona a mão esquerda).</p>	<p>18h</p>
<p>Sonata em Mi menor, g 1, nº 2 (<i>Allegro</i>) – Marcello</p>	<p>Realizar o mesmo exercício de percepção de notas na escala do violoncelo, na secção inicial da sonata;</p> <p>Cordas soltas e repetição professora/aluna de certas notas principais, para desenvolver a afinação conjuntamente com a aluna;</p> <p>Praticar pequenas secções de forma correcta e no ritmo subdividindo com a aluna, fazendo-a repetir pelo menos três vezes bem sozinha (desafio para a aluna);</p> <p>Cantar com a aluna e tocar toda a peça ao mesmo tempo com a aluna para desenvolver a sua confiança;</p>	<p>18h15</p>

	Questionar a auto-avaliação da aluna, assim como o que ela pensa que pode e deve melhorar e como o pode fazer no estudo individual.	
--	---	--

5 – Reflexão da professora estagiária

A aluna obteve um bom desempenho durante a aula. Tentou com atenção melhorar os aspectos abordados, nomeadamente a afinação na escala, arpejos e estudo. Esta tem ainda de melhorar o aspecto da liberdade e à vontade musical, assim como a concentração nas passagens complexas para que não repita erros anteriores em determinadas secções.

Planificação II – Aluna C

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluna C	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 17h45-18h30 (45 minutos)
Data: 30 de Abril, 2018	

2 - Recursos didácticos

- Violoncelo e arco 3/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	<p>Desenvolver autoconfiança, segurança e prazer da aluna enquanto toca/estuda violoncelo.</p> <p>Verificar as melhorias realizadas pela aluna nas aulas anteriores e estudo individual.</p>
Relativamente ao desenvolvimento técnico	<p>Trabalhar a afinação com a aluna (principalmente na corda Lá, a partir da quarta posição);</p> <p>Desenvolver a sua capacidade de concentração durante a leitura musical;</p> <p>Melhorar a flexibilidade corporal da aluna.</p>
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	<p>Melhorar a segurança da aluna, assim como a sua capacidade de relaxamento durante a performance.</p>
Relativamente ao universo social e psicológico	<p>Incentivar a aluna ao gosto pelo violoncelo, como forma de expressar as suas emoções.</p>

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos e Desenvolvimento da Aula	Horário
Escalas e arpejos de Si b Maior	<p>Procurar que a aluna se sinta livre e calma antes de tocar com o arco nas cordas;</p> <p>Desenvolver a capacidade de concentração da aluna antes de tocar;</p> <p>Afinar em conjunto com a aluna a escala – tocando a nota base/tónica (Si b), para a aluna afinar os intervalos formados.</p>	17h45

<p>Estudo nº 12, Dotzauer</p>	<p>Praticar lento com a aluna, verificando se esta realiza o estudo com exactidão rítmica;</p> <p>Desenvolver a afinação em conjunto com a aluna;</p> <p>Demonstração para a aluna – tocar o estudo completo de forma descontraída, para que esta o perceba melhor e se familiarize com este.</p>	<p>18h</p>
<p>Peça <i>Allegro Moderato n. 10</i>, J. S. Bach</p>	<p>Escutar a execução da peça completa pela aluna, apenas parando caso haja alguma dúvida ou dificuldade evidente na realização da mesma;</p> <p>Trabalhar com a aluna questões de postura física no violoncelo, ajudando a relaxar e melhorar a qualidade de som (importância da respiração e concentração antes de tocar);</p> <p>Responder às dúvidas da aluna, nomeadamente a nível das dedilhações utilizadas, praticando com ela até esta entender de forma mais fluída como executar as secções mais complexas da peça e como estudar individualmente.</p>	<p>18h15</p>

5 – Reflexão da professora estagiária

A aluna demonstrou interesse durante toda a aula. A prática professora-aluna da escala e arpejo foi bem realizado, apresentando melhorias em relação à última aula. O estudo de Dotzauer necessita de melhorias, nomeadamente em relação à percepção que a aluna tem do solfejo e leitura musical.

A realização das mudanças de posição tem também de ser melhorada (mão deve avançar em bloco, de forma a manter a afinação constante). A mão direita (arco) da aluna apresenta, por vezes, um movimento menos correcto do pulso (que se encontra levantado demais, devendo estar mais flexível). Este factor deve ser corrigido para evitar tensões acumuladas e para melhorar a qualidade de som.

Planificação III – Aluna C

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluna C	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 17h45-18h30 (45 minutos)
Data: 14 de Maio, 2018	

2 - Recursos didácticos

- Violoncelo e arco 3/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	<p>Verificar qual a evolução do trabalho individual efectuado pela aluna;</p> <p>Desenvolver autoconfiança da aluna quando toca o violoncelo;</p> <p>Esclarecer a aluna sobre as suas dúvidas técnicas no violoncelo.</p>
Relativamente ao desenvolvimento técnico	<p>Trabalhar e desenvolver a afinação com a aluna;</p> <p>Melhorar a forma como a aluna move e posiciona o pulso na mão direita do arco.</p>
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	<p>Desenvolver o relaxamento corporal e mental enquanto esta toca.</p>
Relativamente ao universo social e psicológico	<p>Ajudar a aluna a sentir-se relaxada, livre e confortável com o violoncelo;</p> <p>Transmitir a possibilidade do violoncelo enquanto elemento libertador para a vida e futuro da aluna, independentemente das suas escolhas profissionais futuras.</p>

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos e Desenvolvimento da Aula	Horário
Escalas e arpejos de Si b Maior	<p>Relaxar antes de começar a tocar;</p> <p>Rever a afinação trabalhada na aula anterior.</p>	17h45
Estudo nº 12 – Dotzauer	<p>Praticar o estudo lento com a aluna, verificando qual o estado de evolução ao</p>	18h

	<p>longo das semanas anteriores;</p> <p>Repetir com a aluna as secções mais complexas ou que ainda apresentem dúvidas de execução técnica;</p> <p>Desenvolver a construção frásica e os contrastes de dinâmicas em conjunto com a aluna;</p> <p>Desenvolver a articulação de cada passagem (aluna deve sentir o som efectuado pelo percutir dos dedos na escala do violoncelo).</p>	
<p>Peça “<i>Allegro Moderato</i>” n. 10”, J. S. Bach</p>	<p>Verificar o estado de evolução da peça ao longo das semanas anteriores;</p> <p>Questionar quais as dúvidas ou falhas que a aluna sentiu ao tocar a peça;</p> <p>Questionar sobre as dúvidas que a aluna ainda apresenta na execução da peça – sugerir dedilhações e arcadas possíveis que facilitem o trabalho da aluna;</p> <p>Atentar mais no rigor das dinâmicas.</p>	<p>18h15</p>

5 – Reflexão da professora estagiária

A aluna C manteve uma atitude bastante concentrada na aula. Revelou maior motivação pela aprendizagem do que nas aulas anteriores, tendo também melhorado a afinação, a capacidade de correcção das notas erradas e a qualidade de som. A corrigir futuramente é a sua pega da mão direita, visto que por vezes o pulso se encontra demasiado elevado constantemente, o que poderá criar tensões. Deve continuar a incentivar-se a motivação que a aluna está a revelar,

deixando que no contexto de aula seja a própria a tomar consciência das notas ou arcadas erradas que efectuou. A aluna necessita de calma e margem para descobrir por ela mesma e melhorar as suas dificuldades ao seu ritmo individual.

II.4.6. Aluno D

Considerando as características do aluno D, foi seguidamente traçado um mapa que aponta as suas facilidades, dificuldades, estímulos aos quais este respondia de forma mais empenhada e motivada, descrição da sua evolução durante o ano lectivo 2017/2018 e planificação para as suas aulas de violoncelo.

Facilidades	Dificuldades
<ul style="list-style-type: none"> - O aluno responde de forma rápida e motivada aos desafios propostos pela professora; - O aluno mantém sempre uma atitude optimista, descontraída e empenhada na aula; - O aluno denota boa capacidade auditiva, corrigindo a afinação e o som no arco com facilidade. 	<ul style="list-style-type: none"> - O aluno poderá desenvolver maior capacidade de concentração; - O aluno poderá desenvolver melhor a postura/posição com o violoncelo e hábitos de estudo mais regular.

Estímulos positivos para o aluno D

- Desenvolver algumas temáticas extra-aula, que ajudam o aluno a encarar as aulas de violoncelo com maior descontração e prazer;
- Perguntar porque aluno escolheu fazer determinada arcada e entender assim as suas dificuldades e dúvidas (o aluno tem por hábito não realizar as arcadas escritas no estudo e peça);
- Incentivar o aluno através de expressões como “força, sei que és capaz de fazer melhor!”.

Contextualização da evolução do aluno D no ano lectivo 2017/2018

O aluno D respondeu sempre com motivação e entusiasmo ao trabalho realizado na sala de aula com as professoras cooperante e estagiária. Este melhorou os aspectos relacionados com a afinação e qualidade sonora ao longo do ano lectivo.

Porém, por motivos de saúde o aluno necessitou de faltar a algumas aulas de violoncelo. Devido a esta interrupção, deu-se a necessidade de rever certas questões, nomeadamente a nível da postura e da técnica de mão esquerda, assim como da direcção correcta do arco na mão direita, para manter a qualidade sonora.

Planificação I – Aluno D

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluno D	Grau: 4º Ano de Iniciação
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 18h30-19h15 (45 minutos)
Data: 26 de Fevereiro, 2018	

2 - Recursos didácticos

- Violoncelo e arco 1/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	Rever os conteúdos dados nas aulas anteriores (posição dos dedos da mão esquerda correcta e relaxada, e não tensa como por vezes se verificou na aula anterior).
Relativamente ao desenvolvimento técnico	Desenvolver o sentido de afinação do aluno; Melhorar a posição do aluno com o violoncelo (por vezes o tamanho do espigão não está adequado). Ajudar o aluno a estudar individualmente as passagens técnicas mais complexas.
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	Melhorar a flexibilidade corporal do aluno na sua aproximação ao violoncelo; Manter a boa disposição com que o aluno encara o violoncelo.
Relativamente ao universo social e psicológico	Manter o interesse e motivação que o aluno tem perante o violoncelo; Procurar preservar a longo prazo o relaxamento e alegria que o violoncelo e a música representam para o aluno.

4 - Conteúdos & desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos & Desenvolvimento da Aula	Horário
Escala e arpejo de Sol Maior	Questionar sobre o decorrer da semana do aluno; Verificar o resultado do estudo do aluno e dos aspectos trabalhados na aula anterior;	18h30

	<p>Lembrar o aluno da correcta posição dos dedos na mão esquerda – têm tendência a descer/cair, deixando a afinação alta;</p> <p>Explorar em conjunto com o aluno a posição correcta em que este deve sentar-se e tocar o violoncelo.</p>	
<p>Estudo nº 114 – Marderoovsky</p>	<p>Rever com o aluno a terceira pauta do final do estudo, trabalhada na aula anterior (secção que o aluno não tinha trabalhado tanto como o resto da obra);</p> <p>Se necessário, praticar lento com o aluno;</p> <p>Questionar o aluno sobre qual a sua opinião relativamente à forma como tocou o estudo, suas dúvidas, questões, etc.</p>	19h
<p>Peça “<i>Judas Macabaeus</i>” – G. Haendel</p>	<p>Utilizar o metrónomo (semínima = 50);</p> <p>Praticar pequenas secções de forma correcta e no ritmo com o aluno, fazendo-o repetir pelo menos três vezes bem sozinho (desafio para o aluno);</p> <p>Enquanto este toca a obra, verificar a sua posição no violoncelo, procurando que este se sinta confortável e sem tensões na posição sentada.</p>	19h15

5 – Reflexão da professora estagiária

O aluno D apresentou motivação durante o trabalho realizado, apesar da carga horária preenchida que teve na escola básica antes da aula de violoncelo. Este necessita de melhorar algumas questões relacionadas com a precisão rítmica (a duração das semínimas e/ou mínimas deve ser mais rigorosa), embora a nível da afinação e qualidade sonora tenha bons resultados.

Planificação II – Aluno D

1 - Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluno D	Grau: 4º Ano de Iniciação
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 18h30-19h15 (45 minutos)
Data: 30 de Abril, 2018	

2 - Recursos didáticos

- Violoncelo e arco 1/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	Rever os conteúdos abordados nas aulas anteriores.
Relativamente ao desenvolvimento técnico	Desenvolver o sentido de afinação do aluno; Melhorar a postura do aluno – não deixar que a cabeça/costas estejam demasiado para baixo.
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	Melhorar a flexibilidade corporal do aluno na sua aproximação ao violoncelo, assim como a motivação e capacidade de correcção rápida em contexto de aula.
Relativamente ao universo social e psicológico	Manter a motivação e boa relação que o aluno tem perante o violoncelo.

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didácticos e Desenvolvimento da Aula	Horário
Escala e arpejo de Sol Maior	Verificar o resultado do estudo do aluno e dos aspectos trabalhados na aula anterior; Verificar a posição do aluno.	18h30
Peça “ <i>Allegro theme – Téma Variációkkal</i> ”, Sugar Rezsó	Trabalhar a peça com o aluno, após este a executar na aula; Abordar a questão da postura corporal com atenção – propor ao aluno que toque de cor alguma secção (ou a escala), olhando para cima, de forma a não descer a cabeça, mantendo uma postura correcta ao tocar violoncelo; Trabalhar a afinação com o aluno nas	19h

	secções mais complexas (nomeadamente a afinação do 1º dedo, que não deve “subir” – mão/cotovelo não deve cair, mas sim manter-se estável no braço do violoncelo).	
--	---	--

5 – Reflexão da professora estagiária

O aluno D apresentou, tal como anteriormente, motivação durante o trabalho realizado. Alguns aspectos de natureza técnica necessitaram de ser revistos, dado que o aluno faltou a algumas aulas anteriores por motivos de saúde.

É importante manter o bom trabalho no que toca à posição correcta da mão esquerda (sem cair), de forma a manter uma afinação correcta em todas as notas seguintes.

A postura corporal continua a necessitar de ser trabalhada, para que o aluno não acumule tensões nas costas ou pescoço (atentar para que a cabeça não vá demasiado para baixo). Para esta correcção são importantes os exercícios de postura, tocando de cor alguma peça ou secção, em que o aluno olha para cima. A técnica da mão direita do aluno tem um bom desenvolvimento.

Planificação III – Aluno D

1 – Apresentação

Professora: Ana Mafalda Monteiro	Escola: Escola de Música da Póvoa de Varzim
Aluno: Aluno D	Grau: 4º Ano de Iniciação
Ano Lectivo: 2017/2018	Duração: 18h30-19h15 (45 minutos)
Data: 14 de Maio, 2018	

2 - Recursos didácticos

- Violoncelo e arco 1/4 pertencentes ao aluno
- Violoncelo e arco 4/4 pertencentes à professora
- Partituras do aluno
- Cadeiras e estantes
- Metrónomo
- Lápis e borracha

3 - Objectivos

Gerais	Rever os conteúdos abordados nas aulas anteriores; Manter a atenção do aluno na posição correcta da mão esquerda – sem descer/escorregar.
Relativamente ao desenvolvimento técnico	Desenvolver o sentido de afinação do aluno; Ajudar o aluno a estudar sozinho em casa correctamente.
Relativamente ao desenvolvimento performativo e interpretativo	Melhorar a flexibilidade corporal do aluno na sua aproximação ao violoncelo.
Relativamente ao universo social e psicológico	Manter o interesse e motivação que o aluno tem perante o violoncelo; Manter a boa disposição com que o aluno encara as aulas de violoncelo; Preservar a longo prazo o relaxamento e alegria que o violoncelo e a música representam para o aluno.

4 - Conteúdos e desenvolvimento da aula

Conteúdos Programáticos	Conteúdos Didáticos e Desenvolvimento da Aula	Horário
Escala e arpejo de Mi b Maior	Verificar o resultado do estudo do aluno e dos aspectos trabalhados na aula anterior; Lembrar o aluno da correcta posição dos dedos na mão esquerda; Tocar a escala com o aluno para este desenvolver o sentido de afinação.	18h30
Estudo nº 114 – Marderovsky	Rever com o aluno a terceira pauta do final do estudo, trabalhada na aula anterior (secção que o aluno não tinha estudado); Praticar lento com o aluno para desenvolver a sua capacidade de afinação.	19h
Peça “ <i>Judas Macabaeus</i> ” – G. Haendel	Praticar pequenas secções de forma correcta com o aluno (atentar na correcção rítmica); Atentar na realização das arcadas correctas.	19h15

5 – Reflexão da professora estagiária

O aluno D apresentou motivação durante o trabalho realizado e melhorias a nível da qualidade sonora. Este necessita contudo de melhorar questões relacionadas com a precisão rítmica. A sua percepção da afinação deve aperfeiçoar-se – a posição da mão esquerda ainda não se encontra correctamente adquirida.

II.5. Parecer da Professora Orientadora, Sofia Lourenço

A mestranda Ana Mafalda Monteiro concretizou com êxito a sua Prática pedagógica e o seu Estágio, tendo seguido com rigor as indicações da supervisora e do co-orientador. As aulas assistidas foram cuidadosamente planificadas, preparadas e leccionadas, tendo decorrido da melhor forma, e com grande qualidade pedagógica. Todos os comentários, sugestões e críticas que fizemos foram postos em prática nas aulas seguintes devidamente adaptados à circunstância do processo de ensino-aprendizagem no Estágio. De salientar o seu empenhamento no projecto de investigação, e a qualidade e os resultados do mesmo. A procura contínua de uma pedagogia integradora e diferenciada, preservou a motivação e o empenho dos alunos, assim como a autonomia no processo de autoscopia que a Prática de Ensino Supervisionada implica.

II.6. Conclusão

A prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola de Música da Póvoa de Varzim proporcionou o enriquecimento da minha formação enquanto professora de violoncelo. Este estágio permitiu estabelecer contacto com diferentes realidades em contexto de sala de aula, diferentes alunos com necessidades, dúvidas, facilidades, dificuldades e objectivos distintos, tendo sido, assim, um desafio pedagógico. Esta diversidade exige ao professor o bom equilíbrio entre flexibilidade, imaginação e motivação pedagógica, de forma a criar um percurso de sucesso desenvolvido durante o momento de sala de aula.

Os ensinamentos transmitidos pelo meu professor de violoncelo na ESMAE, Filipe Quaresma, foram essenciais para o desenvolvimento da Prática Educativa que resultou na realização deste documento de relatório de estágio. A atenção dada a questões técnicas que implicam a boa posição física do aluno, o relaxamento muscular, o desenvolvimento do sentido auditivo de afinação através de escalas e arpejos, e a flexibilidade corporal foi constante durante as aulas de violoncelo.

Na minha opinião, é também fundamental que o professor de música traga o seu instrumento para a sala de aula e toque em conjunto com o aluno. Esta prática foi constante durante as minhas aulas de estágio, o que incentiva os alunos a sentir o professor como um exemplo, para além de ser uma oportunidade para estes recolherem ideias sobre a obra e a “interpretação” do professor. Tal como Jascha Heifetz (1901-1987), um dos violinistas

incontornáveis do século XX, revelou, o papel do seu professor Auer foi fundamental. Este pedagogo não se contentava com as explicações teóricas que dava aos seus alunos, procurando assim demonstrar através do seu violino como executar o que pedia aos discípulos (Martens, 1919).

A nível interpretativo, a atenção focou-se na realização de frases longas e bem estruturadas, optando também por cantar em conjunto com os alunos, para que mais facilmente estes entendessem a direcção melódica musical de cada estudo ou peça de performance. O desenvolvimento da qualidade de *vibrato* foi também praticado. Porém, os alunos necessitam desenvolver mais as suas qualidades técnicas de forma a obterem melhores resultados musicais.

Este trabalho contou também com o contributo da professora cooperante, Ana Luísa Marques, que acompanhou de forma atenta o desenvolvimento das aulas realizadas pela professora estagiária. Os ensinamentos pedagógicos que esta partilhou, assim como as estratégias aplicadas às características de cada aluno em particular, foram bastante importantes para a realização do meu estágio. A orientação da professora orientadora Sofia Lourenço foi também fundamental para a realização deste trabalho, uma vez que contribuiu para a organização e estruturação do relatório de forma fluída.

CAPÍTULO III. O ENSINO MUSICAL DO VIOLONCELO E OS PROCESSOS DE LIBERDADE ARTÍSTICA: A TRADIÇÃO MESTRE – DISCÍPULO EM GUILHERMINA SUGGIA (1885-1950) E MADALENA DE SÁ E COSTA (1915)

III.1. Introdução

O presente capítulo tem como objectivo reflectir sobre o ensino musical, em particular do violoncelo. Este explora questões relacionadas com o ensino vocacional da música e a importância dos seus processos artísticos para o desenvolvimento cultural e criativo dos indivíduos. O capítulo trata também da relação Mestre – Discípulo, no caso particular de Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa, duas violoncelistas fundamentais para a pedagogia violoncelística.

Embora o papel do professor de instrumento seja fundamental e uma fonte de inspiração para os alunos, é importante a pesquisa e conhecimento de variados autores que se dedicam a estabelecer a base entre as concepções teóricas e os parâmetros práticos do ensino musical.

Desta forma, o capítulo é composto por duas secções. A primeira visa reflectir sobre a exploração dos conceitos criatividade, liberdade, espírito crítico e individualidade do aluno na prática pedagógica musical, considerando autores como Harris, Vygotsky ou Vasconcelos. Nesta secção são também lançadas sugestões curriculares baseadas na exploração das qualidades anteriores (individualidade, criatividade, liberdade e espírito crítico), através de uma relação lúdica, enriquecedora e exigente entre o aluno e o docente. Serão também referidos alguns conselhos para a boa prática pedagógica.

A segunda secção trata das indicações e ensinamentos musicais deixados pela incontornável violoncelista Guilhermina Suggia na revista inglesa *Music and Letters* (1920), símbolo de criatividade e individualidade artística. Aborda também algumas indicações de Madalena de Sá e Costa, sua discípula, que a mesma revelou no seu livro autobiográfico *Madalena de Sá e Costa – Memórias e Recordações* (2008). Não havendo margem para dúvidas de que estas duas violoncelistas foram marcantes para o ensino e prática do violoncelo em Portugal, estudar as suas indicações, cartas e escritos é fundamental para compreender a evolução do ensino do violoncelo em Portugal e no universo musical em geral.

III.2. Metodologia

Foi desenvolvido no capítulo III.3. um estudo alargado baseado em vários autores que analisa questões relacionadas com o ensino vocacional da música e a importância dos seus processos artísticos para o desenvolvimento cultural e criativo dos indivíduos. Alguns dos principais autores estudados foram, por exemplo, Folhadela (1998), Harris (2015) e Jacobson (2016). Este estudo atentou também na compreensão de algumas das fundamentais características inerentes a um professor de excelência. A pesquisa procurou ainda incluir algumas das obras mais marcantes para a aprendizagem do violoncelo, considerando autores como Phyllis Young (1978), Barry Green (1987), Antonio Mosca (2006) ou Ana Pinheiro (2015).

Seguidamente, através de um estudo detalhado das fontes primárias disponíveis sobre as violoncelistas Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa, procedeu-se à análise comparativa de informação de conteúdos dos textos em apreço, nomeadamente da revista inglesa *Music and Letters* e do livro *Madalena de Sá e Costa – Memórias e Recordações*. Desta forma, procurou recolher-se todas as indicações de âmbito técnico-artístico, que são essenciais ao ensino e à prática do violoncelo. Para a recolha bibliográfica relacionada com Guilhermina Suggia foram também utilizadas várias obras, destacando-se a da autora Fátima Pombo (1996) *Guilhermina Suggia – A Sonata de Sempre*, a da autora Anita Mercier, *Guilhermina Suggia: Cellist*, assim como vários textos e fotografias recolhidas através de arquivo digital realizado por Virgílio Marques, actual presidente e fundador da Associação Guilhermina Suggia.

Este legado pedagógico, de qualidade e importância fundamentais, não deve ser esquecido ou perdido no tempo. Por isso, considera-se que este estudo é de maior relevância para a preservação da memória pedagógica do Ensino do Violoncelo por músicos portugueses, e em Portugal, mais concretamente no Porto. O trabalho foca-se também na urgente defesa da tradição da relação entre mestre e discípulo no Ensino individual do instrumento na tradição europeia musical.

III.3. Os processos de liberdade artística no ensino e aprendizagem musical

III.3.1. Ensinar a música: uma Arte

De acordo com Swanwick (1990: 42), a arte pode ser assumida e experimentada através de três diferentes formas: sendo um *former* (compositor, improvisador, poeta, coreógrafo), sendo um *performer* (músico, actor, bailarino), ou encontrando-se na *audience* (público, que pode estar numa galeria de arte ou numa sala de concertos). A música enquanto Arte é uma expressão cultural através dos sons, que desenvolve no indivíduo várias qualidades importantes e inerentes ao desenvolvimento humano. Segundo Blacking, (1986: 18), a consciência artística e cultural de uma nação “must be multiartistic. It can only be successful when people are touched by the aesthetic force of the arts and can transcend their social and cultural analogues”.

De acordo com Mark (2008), a educação musical tem sido tão importante para as crianças como a cultura é fundamental para toda a História do Ocidente. Segundo o mesmo autor, o educador musical deve saber à partida as razões pelas quais o ensino da música é tão importante. Mark sublinha que já na Grécia Antiga se havia estabelecido que a função de cada indivíduo era proporcionar a si mesmo satisfação e felicidade individual. Efectivamente, a música e a conseqüente educação musical enquadravam-se nestes sistemas proporcionadores de prazer. Segundo Folhadela, Vasconcelos e Palma (1998: 33), o objectivo primordial do ensino da música deveria ser “educar e formar uma futura geração de entusiastas, entendidos e assíduos a concertos”. Desta forma, é possível compreender como o ensino da música pode ser considerado por si só uma Arte.

As experiências artísticas são fundamentais para o desenvolvimento de qualquer ser humano, em específico das crianças, que representam o patamar inicial da formação do indivíduo. Tal como afirma Spencer (*in* Swanwick, 1990), as artes devem constituir a “parte prazerosa da educação”.

Walker (2005: 136) afirma que nos processos de educação musical é comum olhar para os resultados numa única e estreita perspectiva: a de agradar, através de resultados de provas ou de um bom concerto, aos administradores, professores das instituições e/ou encarregados de educação. O autor apresenta ainda o seguinte argumento: “We don’t see mathematics in education as only for mathematicians, nor science as only for scientists for the obvious reason the we believe that everyone should learn about mathematics and science”.

Segundo Folhadela, Vasconcelos e Palma (1998), o ensino especializado em música tem características que lhe são únicas e “multifacetadas”, distinguindo-o assim do ensino regular. Os mesmos autores defendem que as instituições e estabelecimentos de música (conservatórios, academias, escolas) “não devem ter apenas como objectivo a formação de futuros músicos profissionais”, mas sim “ser pensados como centros de divulgação da cultura musical no meio em que estão inseridos” (1998: 32).

Embora seja crescente a necessidade de mudança curricular em contexto pedagógico, para incluir, por exemplo, maior atenção na exploração da capacidade de imaginação musical nos alunos, na opinião de Reimer (1989: 226), o professor de música não deve “modificar-se” apenas em prol da mudança propriamente dita e apresentada nas leis contemporâneas. Tal seria “desastroso”, pois uma verdadeira mudança requer ponderação, análise e estudos aprofundados relativos aos seus prós e contras. Ainda, o autor afirma que “nós” (professores de música) “devemos continuar a servir as duas causas incorporadas no nosso nome: música e educação”. Segundo Folhadela, Vasconcelos e Palma (1998), o ensino especializado em música tem características que lhe são únicas e “multifacetadas”, distinguindo-o assim do ensino regular. Os mesmos autores defendem que as instituições e estabelecimentos de música (conservatórios, academias, escolas) “não devem ter apenas como objectivo a formação de futuros músicos profissionais”, mas sim “ser pensados como centros de divulgação da cultura musical no meio em que estão inseridos” (1998: 32).

III.3.2. A importância da criatividade, imaginação e liberdade

A construção de uma personalidade artística que inclua práticas de aprendizagem focadas no desenvolvimento da criatividade, imaginação e liberdade ao longo dos anos de prática e estudo podem levar à criação da liberdade artística. Assim, considerando a forma como as necessidades do indivíduo se relacionam com a Arte e os processos artísticos, que se cruzam com o desenvolvimento emocional e intelectual, torna-se importante reflectir na seguinte afirmação de Walker (2005: 135):

Humans have two basic but essential needs: one is to keep us alive with enough strength to earn a living and look after our loved ones involving such things as food and clothing; the other concerns less tangible emotional and intellectual matters – [...] our mental living.

Considerando a perspectiva de Vygotsky (2009), a Arte é fundamental para o desenvolvimento da imaginação. Esta qualidade é inerente ao bom desenvolvimento de todo o ser humano. O autor considera que a captação mental dos processos artísticos tem início na infância, e portanto nesta fase do desenvolvimento do indivíduo é fundamental o uso de recursos variados que permitam o enriquecimento cultural, de forma a desenvolver também parâmetros físicos, assim como emocionais e psicológicos.

A Arte, nessa linha de raciocínio, é um dos principais meios que vai facilitar a entrada da criança no mundo simbólico ou no universo dos sinais, permitindo que ela tanto possa ler e entender melhor o seu mundo, como nele ampliar os seus modos de expressão. Mais do que isso, a Arte vai permitir que a criança conheça também outros modos de organização do mundo, liberte os seus pensamentos e capacidade de criar, e aprenda a respeitar as diferenças (Schroeder e Andrade, 2013).

III.3.3. O ensino da música e a liberdade artística

Efectivamente, no caso musical é essencial a existência de um bom balanço entre as componentes teóricas, técnicas e de conhecimento prático, e as componentes que se referem ao talento, sensibilidade, imaginação e liberdade expressiva. Assim, quando um aluno se transforma num verdadeiro intérprete, estas duas vertentes (virtuosidade técnica e sensibilidade musical) conciliam-se. Segundo Suggia, (*in* Pombo, 1996: 35) “ainda existem, perante o público, duas classes de executantes imperfeitos. O virtuoso sem musicalidade e o bom músico sem técnica”.

Actualmente, a criatividade, imaginação e liberdade artística é mais valorizada do que nas décadas anteriores, devido a múltiplos factores. Tal como afirma Paul Valery (*in* Vasconcelos, 2002: 9), “no passado imitávamos os mestres. Hoje procura-se o singular”. Vasconcelos (2002) partilha também da mesma opinião, visto que os mestres impulsionam as virtudes e corrigem também os seus alunos, procurando desenvolver juntamente com estes as suas qualidades, para que futuramente as trabalhem de forma autónoma. A relação entre arte, música, educação e profissão apenas é possível através da “transmissão de determinados saberes e a construção de uma personalidade individualizada que requer para além da formação a existência de talento artístico” (Vasconcelos, 2002: 26).

No ensino actual verifica-se a existência de um paradoxo tratado por Dupin (*in* Pombo, 1996: 345). Este autor considera a escola artística como uma instituição paradoxal por natureza, afirmando: “por um lado, a partir dos princípios da arte e da educação, constroem-se um conjunto de regras [...]. Por outro, a escola artística exige dos alunos qualidades opostas. [...] o aluno deve ser capaz de construir a sua diferença, a sua originalidade”.

Para alcançar a liberdade artística, é necessário estabelecer um conjunto de bases técnicas, cognitivas e psicológicas. Tal como afirmam Gordon e Albuquerque (2000: 364): “Ensinar os alunos a tocar tecnicamente num instrumento sem primeiro lhes ensinar competências de audição, é privá-los das bases necessárias para aprenderem a tocar os instrumentos com boa afinação e ritmo, já para não falar da expressão, qualidade de som e interpretação”.

Desta forma, considerando a perspectiva de Popper (1972: 147), “the process of learning, of the growth of subjective knowledge, is always fundamentally the same. It is *imaginative criticism*. This is how we transcend our local and temporal environment”. O autor reflecte sobre a importância de uma atitude crítica e imaginativa como meio para alcançar novas portas de conhecimento e novas perspectivas.

Efectivamente, o ensino não é um “jogo de espelhos”, em que o aluno é o reflexo perfeito do professor. Contudo, Campbell concorda com este sistema, em que os alunos vêem no professor o maior exemplo e este é em larga medida suficiente para o seu sucesso (*in* Vasconcelos, 2002: 70). Considerando a perspectiva de Vasconcelos, (2002: 71):

A formação não se estabelece apenas num único sentido, professor-aluno, nem numa única vertente, essencialmente técnica e mimética, mas pelo contrário, apresenta-se como uma forma privilegiada de construção de uma individualidade artístico-musical e pessoal, em que a aprendizagem tem múltiplos sentidos e valências numa relação dialéctica em que convergem o compositor e a obra em estudo, o tempo sócio-cultural e os paradigmas de referência em que a obra foi escrita, a pessoa do professor e a pessoa do aluno, o confronto com as memórias e os públicos.

III.3.4. O ensino do violoncelo

Relativamente à prática pedagógica do violoncelo são de referir algumas obras importantes: o manual *Playing the String Game* (1978) de autoria de Phyllis Young; *In bambino e il Violoncello: un nuovo approccio per insegnare il violoncello* (2006) de Antonio Mosca; os

cinco volumes *Cello Playing is Easy* (2007) de Tanya Carey; da autoria de Penelope Lynex, *Cello ideias, a practical guide* (1994); de Nogueira Maciente a obra *Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas-educadores* (2008); e ainda de Gerhard Mantel *Cello Technique: Principles and Forms of Movement* (1975).

É também importante referir o livro *O Violoncelo: Jogos para miúdos/ Prescrições para graúdos*, da autoria de Ana Raquel Pinheiro (2016). Este constitui um bom exemplo de como desenvolver a criatividade, imaginação e expressão nos alunos de música, em particular os de violoncelo. Este livro, escrito com o objectivo de divulgar material específico para o ensino deste instrumento em Portugal, contém jogos musicais que podem ser explorados pelos alunos, professores e encarregados de educação. Segundo a autora, “foi através do diálogo com outros professores e da partilha de ideias com colegas que fui construindo a minha própria colecção mental ou, como costume dizer, a minha biblioteca imaginária”. Desta forma, o manual constitui uma colectânea de alguns “exercícios introdutórios”, a realizar de forma “criativa”, que abordam questões técnicas primárias e fundamentais para a iniciação dos alunos na prática violoncelística.

Embora não directamente vocacionados para o ensino do violoncelo, existem outras obras importantes para a biblioteca de qualquer violoncelista. Estas contêm estratégias e conselhos relacionados com a interpretação musical fundamentais para o desenvolvimento e melhoria da performance. Dá-se como exemplo o livro *The Inner Game of Music* (1987) da autoria de Barry Green e Timothy Gallwey e a obra *Musical Performance, A Guide to Understanding* (2002) de John Rink. Para além dos referidos, embora vocacionado para o universo violoncelístico, mas igualmente importante para músicos de qualquer outro instrumento, destaca-se a obra *The Cello Suites, In Search of a Baroque Masterpiece* (2009) da autoria de Eric Soblin. Este manual proporciona uma visão completa sobre as Suites de Bach para violoncelo solo, sendo bastante importante para aquele violoncelista que pretenda aprofundar os seus conhecimentos histórico-interpretativos.

III.3.5. “O professor Virtuoso” – Indicações de Paul Harris e de David Jacobson

É complexo definir um professor de sucesso na pedagogia musical. Porém, algumas são as qualidades que o distinguem de um professor medíocre, tais como:

- O sucesso dos seus alunos ao longo do seu percurso educacional, e não apenas no que diz respeito aos resultados obtidos. O autor Harris (2015) descreve a história de um instrumentista que apenas no fim da sua vida decidiu aprender a tocar fagote para pertencer a um grupo de música de câmara com os amigos. Este passou longos períodos de tempo a praticar, embora não gostasse de o fazer. Acabou por falecer, sem degustar do processo nem perceber o resultado desejado. “Outcomes are indisputably necessary, but we must try to make the process the more significant of the two” (Harris, 2015: 60);
- O professor virtuoso deve manter-se sempre curioso pela aprendizagem, continuar a cultivar o seu conhecimento, a sua prática musical;
- O professor virtuoso apresenta também um elevado nível de flexibilidade na sala de aula caso seja necessário (Harris, 2015);
- Um professor de excelência deve saber fazer as questões certas. Ou seja, na vez de criticar prontamente os erros do aluno, questioná-lo sobre o que poderia ser melhorado, sobre o que significa tocar *forte* ou *piano*, etc. Estas são questões que incentivam o feedback do aluno, diminuindo a pressão e motivando-o para o pensamento e reflexão. Outras questões importantes são relativas a aspectos exteriores ao contexto de sala de aula, tais como “como foi o teu dia hoje?”, “como estão os teus familiares?”, “como tem sido a semana na escola?” (Harris, 2015);
- O professor virtuoso tem as ferramentas fundamentais para explicar ao seu aluno as diferenças entre a música escrita e a música tocada. Ou seja, tal como afirma o autor Jacobson (2016: 391):

Is the written note the actual note? What is the difference between the played note and the written note? This is a major problem in teaching music. Students assume that the printed music *is music*. Reproducing symbols is mechanical and affects a student's incipient «values» of what music *is*. What needs to be demonstrated is how to see through the abstraction of the printed notes to a direct experience of the *music* they represent.

- Ter confiança, entusiasmo e energia (Harris, 2015);
- Saber dialogar com o aluno, ao invés de monologar;
- O professor virtuoso, segundo Jacobson, deve compreender de que forma aquilo que é pensado e pré-visualizado mentalmente afecta o resultado da execução final. Ou seja, se o professor pedir ao aluno para realizar um som feio na corda enquanto toca uma

melodia, ou para cantar uma passagem afinada e reproduzir do mesmo modo com o seu violino, ou ainda para imitar algum fraseado feito pelo professor, então esta será uma aula valiosa, pois demonstra o “poder de uma visualização” mental (Jacobson, 2016);

- Sentido de humor desenvolvido. Tal como afirma o autor Harris, um bom professor deve saber quando tirar partido de um momento de relaxamento durante a prática pedagógica, por exemplo, após um longo período de concentração por parte do aluno ou caso este se apresente ansioso ou nervoso (Harris, 2015);
- Partilhar experiência pessoal, sendo um bom modelo a seguir para o aluno;
- Ser imaginativo e inovador, para evitar a monotonia, quer em contexto de sala de aula, quer na forma como supervisiona ou encaminha a realização do estudo individual do aluno;
- Segundo Harris (2015: 22), uma das principais características necessárias ao professor de excelência é “ be passionate about our love of music... for that is why we teach. That is what we want to pass on to our pupils. That is the fundamental driving force behind what we do”.
- Um professor virtuoso assemelha-se a um instrumentista virtuoso. Assim, citando o autor Harris (2015: 16):

Virtuoso performers communicate with their audiences at a high level. They communicate both through their music and through their on-stage presence [...]
Virtuoso Teachers are also great communicators and utilise their skills to create a special rapport with pupils. This ability to connect goes much further than the words we use: it controls the way we are and reflects our core beliefs and values.

- O professor virtuoso compreende que é também sua função estimular o gosto pela prática individual do aluno. Desta forma, é necessário explicar aos alunos que o estudo é um processo longo, contínuo, que não trará resultados imediatos, e portanto requer desde o início paciência e perseverança. A prática individual deve estar associada a prazer, liberdade, experimentação, e não aprisionamento (Harris, 2015);
- A evitar encontram-se os processos de ensino que se focam unicamente em enviar para casa dos alunos longas listas com afazeres, estimular a repetição exagerada, corrigir todos os erros “prontamente” (Harris, 2015: 67);
- O professor virtuoso é capaz de cultivar no aluno o gosto pela audição musical, pela exploração do raciocínio e pensamento lógicos antes de passar à prática propriamente

dita no instrumento. Aquecimentos físicos e musicais, desenvolver ou estimular projectos pessoais com o aluno, etc., são algumas das estratégias que o professor pode também adoptar para o seu sucesso e do discípulo (Harris, 2015).

III.3.6. Sugestões pedagógicas da autora

Como sugestão, poderiam, ser exploradas várias componentes em contexto de acção pedagógica, que incentivassem a criatividade, interesse e liberdade artística nos alunos. São lançadas pela autora, assim, as seguintes possibilidades:

- Professor enquanto impulsionador/inspiração de criatividade e liberdade expressiva, através de movimentos corporais, dança corporal, respiração, etc. Segundo Adams e Johnson, “os alunos adoram novidades” (1999: 86);
- Exploração das componentes práticas da performance de forma lúdica e prazerosa entre o professor e o aluno, em conjunto e não apenas individualmente;
- Exploração de técnicas de improvisação, técnicas de melhoramento da memória musical e da percepção auditiva (praticar fora do contexto da partitura);
- Alertar os alunos para questões variadas relativas à performance (biografias dos compositores, contextos e ocasiões de escrita das obras, etc.);
- Exploração de melodias cantadas. Um exemplo desta prática é o projecto “Palavra Cantada”, criado em 1994 no Brasil pelos músicos Sandra Peres e Paulo Tatit. O objectivo é principalmente “o respeito à inteligência e sensibilidade infantil” (Scussiatto, 2014: 8);
- Valorizar os pensamentos, dúvidas e questões dos alunos. Segundo Roldão, “no cômputo geral das decisões curriculares assume lugar de destaque”, para além do professor, o “aluno, sobretudo no que se considera outorgar-se-lhe a voz e ouvi-la nos problemas que dizem respeito à escola e à aprendizagem” (1999: 16).

III.4. Indicações de Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa para a aprendizagem do violoncelo

“A arte é uma religião. É preciso servi-la com firmeza, isenção – verdadeiro sacerdócio de sacrifícios. Só assim nasce o artista – de contrário ficar-se-á eternamente tocador. Eu vivo para o meu violoncelo.”

Guilhermina Suggia

III.4.1. Guilhermina Suggia (1885-1950)



Imagem 1 - Guilhermina Suggia (pintura de Augustus John)

Guilhermina Suggia iniciou a prática do violoncelo aos cinco anos com o seu pai, Augusto Suggia. Posteriormente, após receber uma bolsa de estudo, partiu para a Alemanha onde estudou com Julius Klengel (1859-1933). Conheceu, mais tarde, Pablo Casals (1876-1973), com quem viveu em Paris parte da sua vida. O seu pedagogo Klengel apresentava um carácter flexível, pelo que o mesmo privilegiava os alunos que encontrassem a sua própria técnica estável e confortável, dentro das regras base da prática do violoncelo (Pinheiro, 2015).

Cedo os concertos de Suggia se tornaram frequentes e memoráveis, especialmente em Inglaterra, onde a violoncelista viveu a maior parte da sua vida. Comparada frequentemente a Pablo Casals, é indiscutível que estes dois lideraram o mundo do violoncelo durante grande

parte do século XX. Contudo, foram vários os críticos musicais da época que preferiam a sensibilidade e sonoridade de Suggia a Casals, apesar do contributo nítido deste último e da sua forte ligação com as Suites de Bach e outras obras. Tal como afirma o jornal *Westminster Gazette* (1927), “if Casals is the king of cellists, Suggia is not less certainly the queen”.

Durante os séculos XIX e XX, muitos conceituados violoncelistas como Karl Davidov (1838-188), David Popper (1843-1913), Julius Klengel (1859-1933) ou Hugo Becker (1864-1941) tocavam raramente exclusivamente a solo, sendo professores, instrumentistas em grupos de câmara ou membros de orquestras. Assim, “Guilhermina é a primeira mulher a fazer carreira a solo como violoncelista profissional”. “Ela sente a música, mas sente também o público e faz dele o que quer. A pose em que segura o violoncelo junto ao corpo, mas afastando dele a cabeça, que dirige para o alto, é o prelúdio do acto em que dominará completamente a audiências” (Pombo, 1996: 8). Segundo a autora, Suggia e Casals são as referências máximas do violoncelo, sendo difícil assim eleger uma “hierarquia” entre ambos.

Durante o início do século XX, o violoncelista Emmanuel Feuermann (1902-1942) defendia que o violoncelo era um instrumento tipicamente masculino, pois “requer força física para produzir um som volumoso”, com técnica flexível e forte. Suggia não concordaria certamente com esta opinião (Pombo, 1996: 8).

A violoncelista impulsionou a criação de um prémio anual no Porto e em Londres - “Prémio Guilhermina Suggia” - para o melhor aluno de violoncelo do Conservatório de Música do Porto e da Royal Academy of Music. Na cidade portuguesa, este foi ganho por Maria Azevedo, Maria de Macedo, Isabel Delerue, Paulo Gaio Lima e José Pereira de Sousa (Sá e Costa, 2008: 123). Em Londres foram bastantes os alunos premiados, como Derek Simpson, Jacqueline du Pré (1945-1987) ou Peter Willison. A violoncelista impulsionou também a criação do “Fundo para o Violoncelo em memória de Guilhermina Suggia”.

Relativamente à pintura realizada por Augustus John (imagem 1), encontra-se no jornal inglês *Brighton Herald* (1934) a seguinte apreciação:

Is it possible that any player on the cello could live up to the romantic picture of her [Suggia] painted by Augustus John? That ecstasy of passion on the face, that feline grace of limb, that air of the violently exotic – how were these outward signs to be expressed in the inward and invisible terms of music?

Segundo Fonseca, Guilhermina principiou-se a criar uma “unidade insubstituível entre o ser e o intérprete. Depois descobriu o mundo e este reconheceu-a como única” (*in* Pombo 1996: 3). Segundo Mário Cláudio (*in* Pombo, 1996: 5), esta era “fadada [...] por um dom ainda inexplicável, porque não baseado nas torturas da escolariedade oficial”. O autor relata ainda que, numa determinada ocasião, um chefe de orquestra português revelou não apreciar o “estilo interpretativo” de Suggia, pelo que esta se manteve serena e compreensiva, respeitando o “extremo relativismo dos gostos e dos conhecimentos e das afinidades”.

Klengel, o mestre alemão de Suggia, afirmou em 1902:

I can say with no doubt that there hasn't been a cellist with the merit like that of the artist I've been teaching. She has nothing to fear with comparisons to her male colleagues. Mademoiselle Suggia, with high musical intelligence and a complete knowledge of the technique, has the right to be considered, in the world of the Arts, a celebrity.



Imagem 2 - As duas irmãs Suggia - Guilhermina Suggia (violoncelo) e Virgínia Suggia (piano)

III.4.2. Discípulos de Suggia

Foi efectivamente durante as consequências da Segunda Guerra Mundial, nos anos 40, que os concertos de Suggia diminuíram de frequência. Assim, esta dedicou-se mais afincadamente ao ensino do violoncelo em Portugal, embora existam referências que comprovam que esta leccionava já desde os anos 20. A violoncelista deixou vários discípulos que leccionava com frequência, embora também outros com quem estabeleceu contacto mais ocasional. São de referir, por exemplo, Madalena de Sá e Costa (imagem 3), Pilar Torres, Maria Alice Ferreira, Maria Macedo, Maria da Conceição, Filipe Lorient, Julia Beardsworth, entre outros.

Curiosamente, embora Casals fosse o professor oficial do futuro compositor e violoncelista Gaspar Cassadó, várias foram as vezes em que Suggia o substituía. Assim, num concerto que Cassadó realizou mais tarde no Porto, agradeceu publicamente à violoncelista que se encontrava na audiência, com uma notável vénia (Pombo, 1996: 177).

Suggia referia-se aos estudantes portugueses como sendo essencialmente inteligentes, embora “muitas vezes, confiam demasiado nessas qualidades natas – e não estudam”. Lembra que é necessário muita “persistência, continuidade, apego ao estudo. Eu estudei muito, e vivo, em parte, só para isso. A arte é uma religião. [...] O artista, também, não se deve tornar vulgar” (in Pombo, 1996: 175).

Ao Conservatório de Música do Porto Suggia doou também partituras com apontamentos e dedilhações pessoais. São de destacar, por exemplo, o *Largo* de J. S. Bach (1685-1750), as *Seis Suites para Violoncelo Solo* do mesmo compositor, *Tarantelle* de Alfredo Casella (1883-1947), ente outras.



Imagem 3 - Madalena de Sá e Costa (centro) e os dois mestres - Augusto e Guilhermina Suggia

III.4.3. Indicações de Suggia para a prática de ensino do violoncelo

Nas suas duas cartas intituladas “*The Violoncello*”, publicadas na revista inglesa *Music and Letters* em Abril de 1920, Suggia escreve sobre vários aspectos musicais relativos ao universo violoncelístico. Estes aspectos referem-se essencialmente à sua sonoridade, técnica e interpretação, assim como alguns episódios musicais e obras importantes para o bom desenvolvimento técnico e interpretativo do violoncelo. Nestes escritos, Suggia descreve também várias formas de ensinar e praticar as escalas, o *vibrato*, o arco da mão direita, a música de câmara, etc. Salienta também alguns violoncelistas importantes, tais como Boccherini (1743-1805), Davidoff (1838-1889) e Popper (1843-1913). Suggia não deixa de referir a importância de Pablo Casals.

Um interessante conselho sugerido por Suggia trata-se de “exercitar a mente a ouvir o que está a ser produzido”. A violoncelista critica a prática exaustiva sem atenção auditiva, sendo

assim extremamente necessária a capacidade de o aluno saber “ouvir e se autocriticar”. O estudante deve alcançar o equilíbrio entre os “elementos técnicos e de interpretação musical, para que a beleza da obra se destaque com primazia numa execução [...] Só quem se tenha esforçado arduamente para ser um bom artista poderá vir a ser um bom professor” (*in* Pombo, 1996: 36). Desta forma, embora com apenas dezoito anos tenha concluído os seus estudos em Berlim com o seu mestre Klengel, Suggia permaneceu uma “estudante” para o resto da sua vida, como todos os “verdadeiros artistas” (Mercier, 2008: 13).

I. Técnica/ Escalas

Na opinião de Suggia, a razão pela qual a prática do violoncelo não é mais frequentemente realizada com leveza, método e virtuosismo, prende-se ao facto de os estudantes ou profissionais “não se darem conta da possibilidade indubitável de superar quase todas as dificuldades técnicas que existem no estudo das escalas” (*in* Pombo, 1996: 31).

As escalas praticam as mudanças de posição, a suavidade sonora pretendida, combate à “irregularidade na transposição de cordas”, entre muitos outros factores. As escalas auxiliam no melhoramento da “articulação, o controlo do arco, toda a qualidade de força do tom”, dedilhações, etc. Infelizmente, a violoncelista lembra que é raro encontrar quem tenha gosto e consideração pela prática das escalas, entendendo-as apenas como uma “necessidade desagradável” (*in* Pombo, 1996: 31).

Este hábito fundamental de praticar as escalas foi adquirido por Suggia e desenvolvido pelo seu mestre Pablo Casals. Sobre ele, a violoncelista afirmou (*in* Pombo, 1996: 31):

[Casals] dava a maior das importâncias à vulgar escala e estava convencido de que se um violoncelista era capaz de tocar uma escala com perfeição podia tocar fosse o que fosse. Descobriu que, para se sentar e segurar no violoncelo, colocar o arco sobre as cordas e utilizar a posição polegar, não era necessário contorcer-se.

Suggia refere ainda que a técnica deve ser utilizada como meio de expressão, e que a sua perfeição leva a uma interpretação mais livre e a um maior cuidado com as ideias expressivas do compositor.

Assim, lembra que a “técnica não deve ser estudada meramente como destreza” (*in* Pombo, 1996: 29). Suggia alega ainda que “chegou o dia em que as pessoas tomaram consciência de que o estudo da técnica e da sonoridade são indissociáveis no estudo da música” (*in* Pombo, 1996: 35). A violoncelista alegava “as escalas são belas, uma mina de ouro para aqueles que tenham interesse em as estudar em profundidade” (*in* Pombo, 1996: 31).



Imagem 4 - Guilhermina Suggia tocando o violoncelo

II. Posicionamento

A posição necessária para tocar violoncelo era considerada pouco comum e desconfortável entre o universo feminino. Esta era, na verdade, uma forte razão que limitava o número de mulheres violoncelistas.

A primeira mulher oficialmente violoncelista foi a parisiense Elise Cristiani (1827-1853). Esta instrumentista é também associada à introdução do espigão no violoncelo. Embora este tenha sido utilizado já no século XVII, caiu posteriormente em desuso. Desta forma, segundo Mercier (2008: 3) “the endpin transformed cello playing and contributed to the instrument’s evolution as a solo concert instrument”.

Apesar da introdução do espigão na técnica violoncelística, as mulheres tinham uma posição específica e distinta dos homens para se sentar. Esta era denominada de “side-saddle”, em que ambas as pernas se encontravam viradas para a esquerda, ficando a perna direita deitada num pequeno banco ou almofada, ou cruzada sobre a perna esquerda.

Apesar de serem assim poucas as mulheres a tocar violoncelo correctamente, o pai de Suggia ensinou a sua filha da forma “masculina”. Com a idade de sete anos é possível ver a jovem violoncelista a posicionar o violoncelo entre as suas duas pernas (imagem 5).



Imagem 5 - Virgínia e Guilhermina Suggia (com sete anos de idade)

Desta forma, Suggia revolucionou a questão da posição, desmistificando a ideia de que o violoncelo era um instrumento reservado aos homens. Esta mudança de paradigma possibilitou a expansão do universo violoncelístico feminino. Surgiram na época outras intérpretes de renome, tais como May Mukle (1880-1963), Beatrice Harrison (1892-1965), Raya Garbousova (1909-1997) ou Thelma Reiss (1906-1991) (Pombo, 1996: 12-19).

Relativamente ao posicionamento do violoncelo com o espigão, segundo Pleeth, o violoncelista deveria ajustá-lo de forma a manter o joelho direito mais atrás, possibilitando uma melhor projecção do som na corda Lá. André Navarra (1911-1988) e Tortelier defendiam que os pés do violoncelista deviam colocar-se “inteiramente” no chão. Também segundo estes mestres, o pé esquerdo deve ficar ligeiramente mais avançado em relação ao pé direito. Já Gerard Mantel defende que o posicionamento do violoncelo varia indubitavelmente de acordo com o violoncelista. Elias Arizcuren lembra que a mão esquerda não deve cair no erro de segurar o violoncelo, visto que este deve estar bem apoiado pelas pernas (Pinheiro, 2015: 50-51).

Ainda relativamente aos ensinamentos recebidos por Casals no que se refere ao posicionamento do violoncelista, Suggia declara que este percebeu que para executar o violoncelo não eram necessárias tensões ou “contorcer-se”. O corpo do violoncelista “adoptava com naturalidade as formas e movimentos correspondentes”, sendo capaz de harmonizar a técnica e a sensibilidade musical (*in* Pombo, 1996: 31).

III. *Vibrato*

Na segunda carta que a violoncelista escreveu em Abril de 1921 (vol. 1, nº 2), esta refere a importância da utilização correcta do *vibrato*, atribuindo alguns exemplos musicais específicos. Desta forma, Suggia relata que é importante, para além de saber quando fazer ou quando não fazer *vibrato*, avaliar a sua intensidade, velocidade, assim como “ a intuição da adequação do vibrato ao espírito da peça”.

Por exemplo, para a violoncelista o início da Sonata em Lá de Beethoven não necessita praticamente de *vibrato* para a sua execução (imagem 6). No caso do concerto em Lá menor de Schumann (1810-1856) (imagem 7), pode ser aplicado um *vibrato* “mais largo e lento, porque deve exprimir uma melodia cheia de sentimento” (*in* Pombo, 1996: 36). O violoncelista deve saber adequar os tipos de *vibrato*, para que determinadas passagens nas obras não soem, segundo Suggia, “ridículas”.



Imagem 6 - Sonata em Lá Maior, I Andamento - Beethoven



Imagem 7 - Concerto em Lá menor, I Andamento - Schumann

Para realizar um bom *vibrato* “não basta agitar a mão e o cotovelo para cima e para baixo ou virar os dedos de lado sobre os pontos. [...] [o vibrato] é talvez o mais difícil de ensinar. É essencialmente uma questão de ouvido, como a entoação.” (in Pombo, 1996: 36). A violoncelista declara ainda que “o estudo do *vibrato* é um elemento muito importante na arte de interpretar” (1996: 35).

É transcrito o seguinte texto da autoria de Suggia, que comprova a importância que esta atribuía a este complemento expressivo (in Pombo, 1996: 36):

O vibrato em si é talvez o aspecto mais insignificante de todos os meios de interpretação, mas o abuso de vibrato pode arruinar completamente qualquer execução. [...] se o aluno não tiver ouvido sensível é improvável que venha a produzir um vibrato realmente bom, ou uma entoação certa; [...] Uma das maneiras mais simples de curar os efeitos resultantes destas imperfeições técnicas é exercitar a mente a ouvir o que está a ser produzido. [...] Tal só se pode alcançar com muita paciência, trabalho árduo e amor pelo instrumento através do qual o artista comunica com o mundo.

IV. Arco

A violoncelista afirma que para uma interpretação dinâmica e não monótona não se devem realizar crescendos no arco em todas as notas tocadas. Assim, o controlo do arco é fundamental para construir uma melodia, com crescendos e diminuendos graduais.

Outro aspecto que Suggia sublinha é a importância de fazer as mudanças de corda sem que se escutem ruídos ou sujidades sonoras. O violoncelista deve cuidar este aspecto praticando as escalas em notas ligadas, para gradualmente perceber de que forma pode reduzir os ruídos.

V. Sonoridade

A sonoridade é uma componente fundamental para um bom violoncelista. Desta forma, na opinião de Suggia, “uma grande técnica no violoncelo sem uma boa sonoridade não é agradável. Uma boa sonoridade não depende somente do fabricante do instrumento e é um facto que quanto melhor o instrumento, mais este parece exigir um bom executante” (*in* Pombo, 1996: 34). Esta afirmação é bastante importante, uma vez que a violoncelista considera que um bom intérprete é um verdadeiro mestre musical, capaz de produzir uma sonoridade agradável em qualquer instrumento.

Sobre a sonoridade do violoncelo, Suggia escreveu ainda: “é o mais extraordinário de todos os instrumentos, dada a sua amplitude. É o único instrumento realmente capaz de suster um baixo por um longo período de tempo e também de cantar uma melodia em quase qualquer registo” (*in* Pombo, 1996: 28). Esta considerava ainda que as possibilidades infinitas do violoncelo ainda se encontravam, à época, por descobrir. Assim, esta declara:

Nos últimos quinze anos tem-se verificado um tal avanço na escola de violoncelo que creio que, se fosse possível ouvir tocar esses grandes virtuosos da geração passada ficaríamos surpreendidos por verificar que não nos agradariam tanto quanto aos nossos antepassados.

VI. Interpretação

O intérprete deve ser capaz de transmitir através do seu instrumento a mensagem do compositor. Assim, este é, segundo Suggia, o “intermediário entre o compositor e o público”. Para a violoncelista, “somente o tal músico merece a designação de artista” (*in* Pombo, 1996: 32).

VII. Música de Câmara

Relativamente à aprendizagem e prática da música de câmara, Suggia considerava que os executantes tinham de ser capazes de “auto-sacrifício”, no sentido de atraírem a atenção do público para o grupo como um todo, e não para cada músico em particular. “Um músico que atraia a atenção sobre si próprio na música de Câmara é um mau músico” (1996: 32). “O «ensemble» e a unanimidade são meros elementos de interpretação em música de câmara. São os meios para um fim”. Desta forma, um intérprete de música de câmara distingue-se claramente de um solista. O primeiro não deve ter uma “técnica de exibição, antes tem de ser sempre subserviente à música” (Suggia *in* Pombo, 1996: 32-33).

Relativamente às sonatas para violoncelo e piano, Suggia afirmou que estas “são música de câmara em absoluto e deviam ser ensaiadas com tanto cuidado e exaustão como um quarteto de cordas, e até mesmo mais, dado os maiores problemas de equilíbrio.”

Particularmente sobre as sonatas de Beethoven, Suggia referiu que “as partes de piano e violoncelo estão marcadas com o maior cuidado e de tal modo que, se fossem executadas como deveria ser, rapidamente se encontrariam audiências e amantes de música por todo o lado, descobrindo novas peças de Beethoven!” (*in* Pombo, 1996: 33).

Por fim, é referida a seguinte constatação realizada pela violoncelista, ideia que actualmente sofreu alterações e teve um bom desenvolvimento na prática, ensino e aprendizagem do violoncelo (*in* Pombo, 1996: 32-33):

As duas sonatas de Brahms, bem como as três de Bach, embora para viola da gamba, são todas igualmente de grande sucesso se um estudo cuidadoso lhes for dedicado. Brahms escreveu obviamente para o moderno piano forte, e o estudo cuidadoso das pautas para piano destas duas sonatas mostra bastante claramente que Brahms compreendia em absoluto o equilíbrio dos dois instrumentos. São os executantes os responsáveis pela crença comum de que as sonatas para violoncelo são um fracasso.

III.4.4. Madalena de Sá e Costa (1915)



Imagem 8 - Madalena de Sá e Costa (fotografia proveniente do arquivo da Família Sá e Costa)

Madalena de Sá e Costa nasceu no Porto a 20 de Novembro de 1915. Em criança, costumava vivenciar serões em família, como é o caso do seguinte episódio que referiu no seu livro *Memórias e Recordações*: “Nesses primeiros anos, recordo que, às noites, nos reuníamos na sala: minha Irmã já tocava peças lindas como as *Canções Sem Palavras* de Mendelssohn, meu Irmão dirigia uma orquestra imaginária e, eu, dançando, interpretava a música no seu ritmo e na sua expressividade” (Sá e Costa, 2008: 9).

Assim, a violoncelista iniciou os seus estudos musicais com os seus pais, embora posteriormente tenha estudado com Augusto Suggia. Trabalhou também com a própria Guilhermina Suggia em Portugal, e em Berlim com Paul Grümmer (1879-1965). À época, um número crescente de artistas musicais apresentavam-se na cidade do Porto, no Orpheon Portuense. Destacam-se entre muitos os nomes de Suggia, Ravel (1875-1937), Yehudi Menuhin (1916-1999), Kubelik (1914-1996), tanto no âmbito solista como em música de câmara.

Durante os cursos em Berlim, que realizou com o professor Paul Grümmer, Madalena relata a experiência como “um tempo fantástico”, recordando que o seu professor descrevia a Quarta

Suite de Bach como uma “catedral” (2008: 96). A violoncelista realizou também cursos de música em Cascais, trabalhando com o mestre Sandor Végh (1912-1997). Sobre as aulas com este professor, Madalena referiu o seguinte: “Enquanto o som de uma nota não se integrasse na frase, por melhor que fosse a sua afinação, o mestre não ficava satisfeito. E insistia, insistia, até atingir o que pensava ser a necessária articulação” (Sá e Costa, 2008: 141).

Em 1941, Madalena foi convidada pela Secretaria da Propaganda Nacional a realizar concertos por vários locais no país. Esta foi uma importante oportunidade, visto que na época “os músicos muito sentiam a falta de «prática de público» ” (Sá e Costa, 2008: 99).

Em 1964, entrou para a Orquestra Sinfónica do Porto no naipe dos violoncelos. Juntamente com a sua irmã, Madalena deu concertos por mais de cinquenta anos, em locais como o Teatro S. João no Porto, no Teatro Gil Vicente do Palácio de Cristal, no Teatro S. Carlos, na Sociedade de Música de Câmara de Lisboa, no Museu da Fundação Gulbenkian, entre outros locais (Sá e Costa, 2008). A violoncelista manteve também uma actividade frequente a nível da música de câmara, com instrumentistas nacionais e internacionais de destaque. Trabalhou com vários maestros portugueses, como Pedro Blanch, Pedro de Freitas Branco (1896-1963), Ivo Cruz (1935-2010) ou Silva Pereira (1912-1992) (Sá e Costa, 2008: 150-151).

Considerando estas digressões que Madalena experienciou em Portugal, esta afirma: “dizia-se, no nosso tempo, que para se fazer carreira de concertista era preciso sair de Portugal. Afinal, constato agora que minha Irmã e eu fizemos uma verdadeira carreira musical, no nosso País” (Sá e Costa, 2008: 84). Contudo, Madalena de Sá e Costa e a sua irmã desejavam continuar os estudos e eventualmente viver na Europa por um período de tempo mais alargado, muito embora os seus pais assim não o tenham autorizado, dado o clima de guerra que se fazia sentir na época. Este facto foi transmitido de acordo com o depoimento da pianista Sofia Lourenço, com quem Madalena partilhou a informação.

Membro do Trio Portugália, constituído pela sua irmã pianista e pelo violinista Henri Mouton, tocavam Mozart (1756-1791), Haydn, Beethoven, Schumann, António Fragoso (1897-1918), entre outros. Mais tarde, o violoncelista François Broos juntou-se, acabando por surgir o Quarteto Portugália (2008: 135-137). Este grupo apresentou-se em várias cidades internacionais, como Sevilha e Bruxelas.

Madalena recebeu bastantes prémios musicais, tais como o Prémio Moreira de Sá, Prémio da Rádio, da Orquestra Sinfónica do Porto, da Academia de Música de Luanda, da Fundação

Engenheiro António de Almeida, da RDP, do Conservatório de Música de Braga, entre outros.



Imagem 9 – Helena (1913-2006) e Madalena de Sá e Costa (1915) - (fotografia proveniente do arquivo da Família Sá e Costa)

III.4.5. Discípulos de Madalena de Sá e Costa

Quando Madalena de Sá e Costa iniciou a sua prática docente do violoncelo, esta demonstrou prontamente a satisfação e um apurado sentido de responsabilidade. Assim, a violoncelista escreve no seu livro autobiográfico (Sá e Costa, 2008: 115):

Ia pertencer àquele Conservatório, fundado por meu Avô Moreira de Sá e seus colegas, e onde era professor meu Pai. Sentia também uma grande vontade de ir transmitir aos jovens ensinamentos dos meus Mestres, com quem estudei, como os de Guilhermina Suggia. Era por isso um grande desafio, numa sociedade que era fechada.

Apesar do reduzido número de estudantes de violoncelo na época, Madalena de Sá e Costa alcançou gradualmente uma classe numerosa. Na verdade, a existência do “Prémio Guilhermina Suggia” no Conservatório de Música do Porto, onde Madalena leccionava,

impulsionava o gosto pela prática do violoncelo. Madalena caracteriza este Conservatório como uma escola “activa e dinâmica, que nos motivava a produzir bons resultados com o nosso trabalho” (Sá e Costa, 2008: 115-118). Destacam-se ainda outros discípulos de Madalena, como por exemplo Gisela Neves, Isabel Delerue ou Paulo Gaio Lima (Sá e Costa, 2008).

A pedagoga demonstra, através da afirmação seguinte, apoiar um ensino dinâmico e criativo, capaz de desenvolver a riqueza cultural e o pensamento artístico nos jovens (2008: 120):

Fazia falta, nessa altura, uma educação musical para as crianças, como sucedia em alguns outros países, em que o ensino da música acompanhava as actividades escolares, começando a música, com um bom gosto musical, a fazer parte da vida. [...] Muito cedo, começou a acção magnífica de Susana Ralha com a sua escola dos Gambozinos, escola primorosa, de bom gosto musical e criatividade.

Posteriormente, Madalena de Sá e Costa exerceu cargos de pedagoga de violoncelo no Conservatório Regional de Vila Nova de Gaia e no Conservatório Calouste Gulbenkian em Braga, instituição esta que lhe prestou uma notável homenagem aquando da sua retirada.

Os Cursos de Fralães foram também introduzidos pela violoncelista, juntamente com a sua amiga Maria José Figueiredo, atraindo um número considerável de jovens. As classes de Jed Barahal e Paulo Gaio Lima, seu discípulo, contemplavam estes cursos na vertente de violoncelo.



Imagem 10 - Madalena de Sá e Costa e o seu discípulo Paulo Gaio Lima



Imagem 11 - Madalena de Sá e Costa e alunos (fotografia de Catarina Furtado)



Imagem 12 - Madalena de Sá e Costa e sua discípula Gisela Neves (fotografia cedida por Gisela Neves)

III.4.6. Indicações de Madalena de Sá e Costa para a prática de ensino do violoncelo

As indicações e ensinamentos musicais de Madalena de Sá e Costa inspiram-se em larga medida nas ideias musicais e técnica violoncelística de Guilhermina Suggia. Esta ligação entre as duas violoncelistas deve-se à continuidade da tradição Mestre – Discípulo, que é importante no processo de desenvolvimento e passagem de conhecimento entre as gerações. Assim, no seu livro *Madalena de Sá e Costa - Memórias e Recordações*, a violoncelista revela alguns dos principais conselhos que utilizou durante o seu período formativo, mais tarde transmitidos aos seus alunos, referentes a questões técnicas, de interpretação, música de câmara, entre outros.

De um ponto de vista geral, as qualidades que, na opinião de Madalena, devem ser inerentes a um estudante de música, principalmente se este pretende tornar-se intérprete profissional, são “amor à música, estudo, força de vontade e perseverança, [...] muito entusiasmo, coragem, talento e intuição musical” (Sá e Costa, 2008: 120).

I. Escalas e Arpejos

Madalena aprendeu com Suggia a importância dos exercícios técnicos para melhorar a performance. Assim, a pedagoga de Madalena recomendava a prática e o estudo de exercícios

diários, notas dobradas, escalas, trabalho de passagens difíceis das peças de performance, etc. Madalena revela que Suggia impulsionava também nos seus alunos a prática das escalas e arpejos em variadas tonalidades, assim como estudos de Duport (1749-1819) (Sá e Costa, 2008).

II. Dedilhações

Relativamente às dedilhações, Madalena utiliza frequentemente e maioritariamente as indicações de Casals, por sua vez mestre de Suggia. Quando Lopes-Graça (1906-1994) compunha obras para violoncelo, nomeadamente as “Três Canções Populares Portuguesas” ou “A Página Esquecida”, enviava para Madalena de Sá e Costa, para que esta indicasse as suas boas dedilhações e arcadas. Outras obras foram posteriormente dedicadas a Madalena. Efectivamente, Armando Fernandes dedicou também uma sonata à violoncelista e à sua irmã Helena de Sá e Costa.

III. Técnica de Arco

Relativamente à técnica de arco, Madalena recorda a insistência e importância que Suggia atribuía ao “trabalho dos dedos da mão do arco”, procurando que todos tivessem uma função importante em cada momento e arcada pretendida.

Relativamente ao trémulo, Madalena refere como este deve ser executado, exemplificando através de uma passagem específica, o 2º andamento da Sonata nº 2 em Fá Maior de Brahms, onde se deve ouvir uma sonoridade uniforme e contínua, e não o balancear do arco de uma corda para outra. Este é, na opinião da violoncelista, o objectivo final do trémulo. Madalena salienta ainda que na “execução de Guilhermina esse balancear desaparecia para se ouvir um volume de grande intensidade” (Sá e Costa, 2008: 56). Ainda nesta sonata Madalena salienta a importância de criar uma frase musical longa nas secções com pizzicato (imagem 13).



Imagem 13 - Sonata em Fá Maior, II Andamento - Brahms

IV. Interpretação e Música de Câmara

No que se refere à música de câmara, mais especificamente em relação às sonatas para violoncelo e piano, Madalena relembra que nas lições com Suggia esta “focava a necessidade de estudar a atenção do ouvido”, quando acompanhada ao piano. Madalena ensina aos seus alunos que o mesmo cuidado e atenção deve ser tomado, especialmente em relação ao “equilíbrio sonoro entre o violoncelo e o piano”, para que o primeiro instrumento nunca seja apagado pelo segundo.

Relativamente a questões interpretativas, Madalena revela também que Suggia “dava uma atenção muito especial ao estudo da sonoridade dos diferentes autores”, distinguindo Fauré de Schumann, ou ainda o *stacatto* de Beethoven do *stacatto* de Mozart (Sá e Costa, 2008: 62-63).

III.5. A relação Mestre – Discípulo entre Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa

“Com todo o meu afecto e simpatia. Por favor, nunca se apresse: as rainhas podem esperar pelas Suggias!”

Maestro Sir Malcolm Sargent

São várias as componentes que aproximam estas duas violoncelistas. Apesar da relação intrínseca de Mestre – Discípulo existente entre ambas, é inquestionável que Madalena de Sá e Costa se tornou também, posteriormente, uma pedagoga notável no ensino do violoncelo, dando assim plena continuidade ao processo de Mestre – Discípulo.

Curiosamente, ambas as violoncelistas tinham uma irmã pianista com quem realizavam vários recitais ao longo dos seus percursos. No caso de Madalena de Sá e Costa, a pianista Helena de Sá e Costa, e no de Guilhermina Suggia, Virgínia Suggia. Este facto contribuiu certamente para que ambas pudessem praticar e conhecer um repertório mais vasto, nomeadamente as sonatas para violoncelo e piano de compositores como Brahms ou Beethoven. Também as duas violoncelistas se inseriam num círculo familiar rico a nível musical. No caso de Suggia, destaca-se o seu pai, e no caso de Madalena o seu avô Bernardo Moreira de Sá e os seus pais Leonilda e Luiz Costa.

A técnica que Madalena utilizou ao longo da sua carreira musical e pedagógica teve, tal como os seus escritos pessoais comprovam, grande inspiração e influência dos ensinamentos de Suggia. O saber musical que teve início em Augusto Suggia, Klengel e Casals foi adquirido por Guilhermina, que por sua vez o passou para Madalena, continuando esta a passar o legado aos seus discípulos, hoje conceituados músicos e professores espalhados por várias instituições em Portugal e no estrangeiro. Este processo cíclico permite afirmar que as origens da escola de Suggia estão ainda vivas nos dias de hoje, embora claramente combinadas com os saberes de muitos outros professores e violoncelistas.

Seria interessante estudar sobre os mestres de Klengel, assim como de Augusto Suggia ou Pablo Casals para uma compreensão historicamente mais informada sobre a evolução da prática violoncelística anterior ao início do século XIX. Porém, esta questão é complexa e extensa, pelo que poderá ser explorada em trabalhos futuros.

Desta forma, para melhor compreender a influência de Suggia em Madalena de Sá e Costa, é importante destacar o que esta refere relativamente ao “fabuloso” período em que foi sua aluna: “foi um privilégio imenso poder ter sido sua discípula durante dez anos e ter sentido o seu amor pelo ensino” (Sá e Costa, 2008: 61). Madalena relata também que numa determinada ocasião Guilhermina Suggia assistiu às aulas que esta leccionava. Ficou bastante agradada, encorajando-a a continuar, e manifestando apreço pelo método e processos que Madalena desenvolvia com os seus alunos.

Todavia, apesar da sua clara influência, Suggia advertia que não queria “papagaios nem macacos de imitação” (*in* Pombo, 1996: 177). As suas críticas não eram destrutivas, embora bastante exigentes e resultantes de profundas análises às obras trabalhadas. Apresentava também uma inteligência e intuição que lhe permitiam entender as habilidades e possibilidades de cada aluno. O seu conhecimento sobre a anatomia do corpo humano facilitava-lhe a aproximação densa e racional ao violoncelo. De acordo com Pombo (1996: 175), embora o génio não se ensine, “o elenco de alunos que foi apresentado demonstra o alcance que Suggia teve como professora”.

Considerando a importância e cuidado que Suggia detinha relativamente à prática de ensino musical, numa das cartas escritas na revista *Music and Letters*, Suggia questiona: “Já alguém pensou no que um mau ensino pode fazer a um aluno dotado? [...] o violoncelista continua a tocar, desenvolvendo os músculos errados, mau ouvido, mau gosto e infligindo ao mundo os pecados do seu mestre”. Desta forma, nestes mesmos escritos, a violoncelista propôs que os

próprios professores fossem habitualmente testados por forma a garantir a sua qualidade e capacidades, evitando erros pedagógicos e resultados insatisfatórios. Assim, afirma (*in* Pombo, 1996: 30):

Um bom solista não é sempre um grande professor, nem um grande professor é necessariamente um grande solista. Conheço casos em que o professor não toca o instrumento, mas produz muito bons alunos. [...] o professor comum não é nem um teórico nem um prático, e o aluno é um sofredor.

É incontornável a semelhança entre as indicações técnicas e interpretativas praticadas por Madalena de Sá e Costa e Guilhermina Suggia, embora a primeira tenha recebido influência de outros mestres para além de Suggia.

De forma mais detalhada, a valorização de exercícios, escalas e arpejos em todas as tonalidades e de estudo diário para o desenvolvimento técnico do violoncelo é comum entre as duas violoncelistas. Outro factor em comum é o posicionamento do violoncelo, assumido por Suggia sob influência dos ensinamentos de seu pai. Este facto foi fundamental para a evolução da prática violoncelística no universo feminino, pelo que a influência que exerceu em Madalena é inegável.

Uma das principais diferenças entre as duas violoncelistas foca-se na forma como desenvolveram e conduziram as suas carreiras enquanto intérpretes. Suggia fê-lo maioritariamente fora de Portugal, em países como Inglaterra, Alemanha ou França, privilegiando concertos a solo, e também música de câmara. Por outro lado, Madalena de Sá e Costa acabou por desenvolver a sua carreira musical no país, assim como a sua carreira docente, focando-se mais na prática da música de câmara.

É importante salientar os valores da vontade, esforço e trabalho defendidos e praticados por Suggia, componentes fundamentais para a construção de um bom intérprete. Porém, embora esta considere os exercícios como componentes técnicas fundamentais para o aperfeiçoamento de um bom músico, a violoncelista afirma: “Velocidade, harmonias, notas duplas, «spiccatos», não têm valor como um fim em si mesmo. Música é do que precisamos, não o modo pela qual é realizada” (*in* Pombo, 1996: 29).

Assim, para esquematizar a análise da relação Mestre - Discípulo entre as duas violoncelistas é proposta a seguinte tabela geral:

III.6. Tabela representativa da relação Mestre – Discípulo e das características técnicas e interpretativas comuns entre Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa

Semelhanças a nível técnico			
Escalas/Arpejos/ Exercícios	Posicionamento	Arco	Dedilhações
<p>No seguimento do pensamento de Pablo Casals, apenas o violoncelista que conseguisse executar uma escala com perfeição poderia ser um bom músico;</p> <p>Ambas as violoncelistas valorizam a prática de escalas e arpejos em todas as tonalidades;</p> <p>Valorizam o estudo diário de exercícios para o desenvolvimento técnico do violoncelo;</p> <p>Praticam as mudanças de posição, suavidade sonora, diminuição de ruídos nas mudanças de corda, etc.;</p> <p>Ambas utilizam estudos de Duport.</p>	<p>O posicionamento de Madalena inspirado no de Guilhermina Suggia;</p> <p>Ambas tocam na posição considerada normal, ou “masculina”.</p>	<p>O controlo de arco pode ser trabalho nas escalas;</p> <p>Importância da “qualidade de força do tom”(Suggia, <i>in</i> Pombo, 1996: 31);</p> <p>Importância da função de cada dedo na mão do arco;</p> <p>Arcadas como trémulo devem soar uniformes, de forma a que as mudanças de corda sejam imperceptíveis;</p> <p>Apresentam o cuidado de não realizar crescendos em todas as notas.</p>	<p>Ambas as violoncelistas utilizavam frequentemente as dedilhações de Pablo Casals;</p> <p>Madalena realizou versões oficiais de dedilhações para várias obras de compositores portugueses referidos anteriormente.</p>

Semelhanças a nível interpretativo		
Interpretação	Sonoridade	<i>Vibrato</i>
<p>A técnica e a interpretação devem soar como um só meio para servir a finalidade musical;</p> <p>O intérprete é o “intermediário entre o compositor e o público”.</p>	<p>Ambas consideram necessário o “equilíbrio sonoro entre o violoncelo e o piano”;</p> <p>Ambas referem a necessidade de trabalhar a “atenção do ouvido”;</p> <p>Prática e estudo da distinção interpretativa e de sonoridade entre os vários compositores;</p> <p>A sonoridade é considerada por Suggia das componentes mais fundamentais para um bom violoncelista.</p>	<p>O <i>Vibrato</i> é um elemento embelezador da frase musical;</p> <p>Ambas exploram diferentes tipos de <i>vibrato</i> adequados a caracteres distintos;</p> <p>Importante avaliar várias componentes no <i>vibrato</i>: velocidade, intensidade, etc.;</p> <p>Cuidado para não abusar de excesso de <i>vibrato</i>.</p>

III.7. CONCLUSÃO

O capítulo anterior procurou aprofundar algumas questões relativas ao universo musical, violoncelístico e educacional, tendo como exemplo os casos particulares de Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa. A pesquisa realizada com base em vários saberes teóricos e autores da pedagogia musical e artística foi também importante para o aperfeiçoamento dos meus conhecimentos enquanto pedagoga do violoncelo. Esta permitiu, para além de aprofundar algumas metodologias que potenciam o alcance do professor de excelência ou “professor virtuoso”, conhecer processos para alcançar a liberdade artística, através também da pesquisa de manuais aplicados ao ensino do violoncelo.

Assim, é pretendido que este trabalho possa despertar a curiosidade e enriquecer o conhecimento de todos os músicos, em particular dos violoncelistas em Portugal sobre a intemporalidade e ligação fulcral das tradições entre Mestres e Discípulos. É ainda desejado que este possa ser uma base encaminhadora para novas pesquisas futuras referentes a Guilhermina Suggia ou Madalena de Sá e Costa, assim como aos seus métodos e indicações de índole técnico-musical.

Este trabalho tem ainda como objectivo reconhecer e relembrar o nobre contributo das pedagogas Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa, considerando o seu inegável legado para a evolução do ensino do violoncelo em Portugal. Assim, o relatório torna-se também uma forma de agradecer a gigante influência de ambas para a evolução do violoncelo, esperando que este seja também um incentivo para a urgente defesa do património musical em Portugal, em particular no Porto.

É necessário relembrar que o conhecimento do passado inspira e permite desenvolver nos pedagogos a exploração e criação de novos métodos, ideias e formas de ensinar na actualidade. Portanto, torna-se claro como é fundamental que as gerações actuais e futuras atentem e não esqueçam os seus valiosos antepassados musicais, como Guilhermina Suggia e Madalena de Sá e Costa, que esculpiram as bases da pedagogia musical.

BIBLIOGRAFIA

Adams, H. & Johnson, S. (1999). *Pequeno Manual de Instruções para o Professor*. Editora United Press Ltda: Campinas – SP.

Carey, T. (2007). *Cello Playing is Easy, Part 1: Warm-Ups*. Tamera Carey Wicburg: Florida.

Cariço, J. A. (2014). Associação Pró-Música – 25 anos da Escola de Música.

Cláudio, M. (2007). *Guilhermina*. Publicações Dom Quixote.

Correia, A. (2016). *A mini maratona de violoncelistas AMVP 2016*. ESMAE - DM - Ensino de Música.

Folhadela P., Vasconcelos A. & Palma E. (1998). *Ensino Especializado da Música: Reflexões de Escolas e Professores*. Editorial do Ministério da Educação – Departamento do Ensino Secundário: Lisboa.

Freire, P. (1967). *A Educação como Prática da Liberdade*. Paz e Terra, Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, Brasil.

Giroux, H. *Os Professores como Intelectuais Transformadores*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1997.

Gonçalves, A. (2014). *Iniciação ao violoncelo: estratégias e recursos pedagógicos*. Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música de Lisboa.

Gordon, E. & Albuquerque, M. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical – Competências, conteúdos e padrões*. Serviço de Educação - Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa.

Harris, P. (2015). *The Virtuoso Teacher – the inspirational guide for instrumental and singing teachers*. Faber Music Ltd: London.

Jacobson, D. (2016). *Lost Secrets of Master Musicians – A Window Into Genius*. SFIM Books: California.

Kleber, M. (2003). *Qual o currículo? Pensando espaços e possibilidades*. Departamento de Arte/Curso de Música – UEL: Porto Alegre *in* revista da abem.

Lourenço, S. (2012). *As Escolas de Piano Europeias – Tendências Nacionais da Interpretação Pianística do Século XX*. Universidade Católica Editora: Lisboa

Lynex, P. (1994). *Cello ideas, a practical guide*. Halstan & Co Ltd: Amersham.

Maciente, N. (2008). *Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas-educadores*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Música da Universidade de São Paulo: São Paulo.

Mantel, G. (1975). *Cello Technique: Principles and Forms of Movement*. Indiana Press University: Ontario.

Marcondes, M. & Moraes, C. (2013). *Currículo e autonomia docente: Discutindo a ação do professor e as novas políticas de sistemas apostilados na rede pública de ensino*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro.

Mark, M. (editor). (3ª edição - 2008). *Music Education – Source Readings from Ancient Greece to Today*. Routledge: New York and London.

Martens, F. H. (1919). *Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers, Comprising Interviews with Ysaye, Kreisler, Elman, Auer, Thibaud, Heifetz, Hartmann, Maud Powell and Others*. Frederick A. Stokes Company.

Mercier, A. (2008). *Guilhermina Suggia: Cellist*. Ashgate Publishing Limited: Hampshire, London.

Mills, J. (2006). *Performing and teaching: the beliefs and experience of music students as instrumental teachers*. Royal College of Music: London.

Mosca, A. (2006). *In bambino e il Violoncello: un nuovo approccio per insegnare il violoncello*. Editora Musica Practica: Turim.

Nettl, B. (1995). *Heartland Excursions. Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. University of Illinois Press: Chicago.

Pinheiro, A. (2016). *A primeira abordagem no ensino da técnica do violoncelo no século XXI*. Dissertação de Mestrado em Ensino da Música, Universidade Lusíada: Lisboa.

Pinheiro, A. (2016). *O Violoncelo: Jogos para miúdos/ Prescrições para graúdos*. Gradiva: Portugal.

Pleeth, W. (1982). *Cello – Compiled and edited by Nona Pyron*. Yehudi Menuhin Music Guides.

Pombo, F. (1996). *Guilhermina Suggia – A Sonata de Sempre*. Edições Afrontamento/Câmara Municipal de Matosinhos.

Popper, K. (1972). *Objective Knowledge*. Clarendon Press: Oxford.

Reimer, B. (2ª edição 1989). “Alternative views about art on which a philosophy can be based”, *A Philosophy of Music Education*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Reis, J. R. (2013). *Professor e Performer: Uma Conjunção Didáctica*. Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes: Porto.

Rink, J. (2011). *Musical Performance – A Guide to Understanding*. Cambridge University Press.

Rodrigues H. & Rodrigues P. (2014). *Arte de Ser Professor – O projecto musical e formativo Grande Bichofonia*. Edições Colibri e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa.

Roldão, M.C. (1999). *Gestão curricular – Fundamentos e práticas*. Ministério da Educação: DEB. Lisboa.

Sá e Costa, M. (2008). *Memórias e Recordações*. Edições Gailivro: Vila Nova de Gaia.

Schroeder, S. & Andrade, E. (2013). “O estágio em educação infantil como espaço de formação estética”. In: Pacífico, S. & Araújo, S. *O estágio e a produção do conhecimento docente*. São Carlos: Pedro & João Editores.

Scussiatto, C. (2014). *Brincadeiras musicais e o desenvolvimento da imaginação criadora da criança*. XANPED SUL: Florianópolis.

Siblin, E. (2009). *The Cello Suites – In Search of a Baroque Masterpiece*. Vintage: London.

Swanwick, K. (1990). *Music, mind, and education*. Routledge: London and New York.

Vasconcelos, A. (2002). *O Conservatório de Música – Professores, organização e políticas*. Instituto de Inovação Educacional: Lisboa.

Vygotsky, S. (2009). *Imaginação e a Arte na Infância*. Editora Relógio D'Água: Portugal.

Walker, R. (2005). “A Worthy Function for Music in Education”, *International Journal of Music Education* 23.

Young, P. (1978). *Playing the String Game*. University of Texas: Austin.

Webgrafia

Heath J. *You can't teach professionally and perform professionally – misperceptions on both sides of the divide*

<http://doublebassblog.org/2007/09/you-can-teach-professionally-and.html>

Acedido em 18.12.2017

Artway (2012). *Filipe Quaresma –Biografia*

<http://www.artway.pt/filipe-quaresma.html>

Acedido em 06.05.2018

Mazzocchi T. *What makes a great music teacher?*

<https://nafme.org/what-makes-a-great-music-teacher/>

Acedido em 13.12.2017

Powell S. *Five former Students on Rostropovich*

<http://stringsmagazine.com/five-former-students-on-rostropovich/>

Acedido em 20.12.2017

Araújo J. *Nos 101 Anos de Madalena de Sá e Costa*

<http://glosas.mpmp.pt/nos-101-anos-madalena-sa-costa/>.

Acedido em 20.04.2018

Associação Pró-Música. *Quarteto Verazin*

http://www.empv.pt/quarteto_verazin.html

Acedido em 18.04.2018

Anexo A - Grelhas de observação

Grelha de Observação de Aula Individual de Instrumento – Violoncelo

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno A	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Data: 23 de Outubro, 2017	Duração: 15h45-16h30, 45 minutos
Recursos: Violoncelo 4/4 e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha	
Descrição da aula	
15h45	<p>A aula inicia-se de forma pontual. O aluno prepara o violoncelo, posicionando-se de frente para a professora. Posteriormente, realiza, após a professora relembrar como a aula deve começar com o aquecimento técnico, a Escala e arpejo: Sol # menor, duas oitavas.</p> <p>O aluno iniciou tocando um arco para cada nota. No final, a professora questionou como o aluno realizou o estudo, se tinha estudado da forma indicada no seu caderno de estudo. Após o aluno ter explicado que não tem muito tempo para estudar, a professora explicou que para evoluir, “15 minutos diários não são suficientes no 4º grau”. Esta defendeu ainda, para que o aluno entenda a importância de um estudo bem feito, “Não és diferente dos outros alunos (...) tens de organizar-te melhor para crescer”.</p> <p>Nos arpejos, em duas oitavas, verificou-se a mesma questão.</p> <p>Assim, o aluno revelou não ter estudado suficientemente.</p>
16h	<p>Posteriormente, a professora pede ao aluno para tocar o Estudo nº 15, Sebastian Lee.</p> <p>Semínima = 50.</p> <p>O aluno tocou o estudo do início ao fim, apresentando 3 paragens por dificuldades técnicas. No final, a professora logo questionou se as notas estavam todas certas. Deixou o aluno pensar, este tocou a tentar corrigir, embora não com sucesso. Assim, posteriormente a professora explicou que o terceiro dedo indicado na partitura não era Ré harmónico na corda ré,</p>

	como o aluno tocou, mas sim fá # na corda Lá. O aluno tocou já o estudo no ano passado.
16h15	<p>Posteriormente, a professora foi verificar na partitura do aluno para lhe mostrar qual a passagem que estava menos bem. Assim, mandou o aluno repetir. Após o aluno tocar, a professora de novo questionou o que mais este poderia corrigir. O aluno não conseguiu responder, então a professora afirmou “entre as ligaduras, o som nunca deve parar, por exemplo, aqui e aqui (...)”. Enquanto o aluno repetia, a professora também constatou “tens de gastar quase todo o arco”.</p> <p>Denotou-se insegurança no aluno por não ter estudado.</p> <p>A professora sublinha na partitura do aluno as passagens mais problemáticas, assim como os erros que vão acontecendo quando o aluno repete pela última vez o estudo, para lembrar.</p> <p>A professora mantém a paciência, apesar da falta de preparação do aluno.</p>
16h30	<p>Seguidamente, o aluno apresentou a obra “Chanson Triste”, de P. Tchaikovsky; com metrónomo, a semínima = 70.</p> <p>Este tocou do início ao fim, sendo que a professora afirmou depois “há erros que voltaram a aparecer (...) vamos daqui”. Voltou a tocar, enquanto a professora marcava o ritmo. Esta alertou para que este corrija as extensões, para alcançar a afinação correcta.</p> <p>No final, a professora reflectiu com o aluno: “Deves estruturar o estudo”. O aluno disse que o fazia, embora só às vezes. “Tem de ser com consciência. Estudar com metrónomo, e pensar nas extensões”.</p> <p>Professora perguntou auto-avaliação. O aluno disse 3.</p>

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno B	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico (5º Grau)
Data: 23 de Outubro, 2017	Duração: 17h-17h45, 45 minutos
Recursos: Violoncelo 4/4 e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha	
Descrição da aula	

17h	<p>O aluno foi de novo pontual. Colocou as partituras na estante e retirou o violoncelo para dar início à aula. Tocou a escala de sol # menor harmónica, um arco por nota, e depois duas a duas. A professora indicou, entre outros aspectos:</p> <p>“Atenção à afinação”.</p> <p>“A meia posição mais fechada”.</p> <p>Posteriormente, esta pediu para o aluno realizar o arpejo. Aqui corrigiu o aluno devido à afinação.</p>
17h15	<p>Posteriormente, professora pediu para tocar o estudo nº 13, de Sebastian Lee. O aluno tocou com a partitura, tendo uma boa postura com o violoncelo. A professora colocou o metrónomo. Interrompeu uma vez, alertando o aluno sobre a afinação na meia posição. No final, a professora afirmou “está bastante melhor”.</p> <p>Posteriormente, exemplificou várias passagens, “sobretudo nesta parte, atenção com o arco (...) Na ponta de cada arcada fazes sempre uma aceleração do arco”. A professora tocou a passagem, explicando como deveria ser conseguida a ligação.</p> <p>Depois, tocou com o aluno. “Melhor”.</p> <p>“Agora tenta pegar melhor no arco. Sozinho, do mesmo sítio”. Aluno tocou, preocupado com o pedido.</p> <p>A professora cantou o intervalo de Dó-Sol e exemplificou para o aluno, visto este não ter realizado com segurança. “Regra geral, a tua quarta posição está um bocadinho baixa”. “Repete, sem parar o som nem acentuar notas”. Depois, a professora escreveu algumas indicações no caderno do aluno.</p>
17h30	<p>Posteriormente, a professora pediu para o aluno tocar o estudo nº 13, de Sebastian Lee. A professora interrompeu uma vez, alertando o aluno sobre a afinação na meia posição. No final, professora disse que “está bastante melhor”.</p> <p>Professora exemplificou, “sobretudo nesta parte, atenção com o arco (...) Na ponta de cada arcada fazes sempre uma aceleração do arco”.</p> <p>Professora tocou a passagem, explicando como deveria ser conseguida a ligação.</p> <p>Depois, tocou com o aluno. “Melhor”.</p> <p>“Agora tenta pegar melhor no arco. Sozinho, do mesmo sítio”. Aluno tocou, preocupado com o pedido.</p>
17h45	<p>Posteriormente, o aluno iniciou a obra “Tarantelle” de Popper. Ao som do metrónomo, a professora interrompeu, avisando que o ritmo não estava bem. “A colcheia é muito mais lenta”.</p>

	<p>A professora repetiu com o aluno, cantando e tocando as passagens menos bem conseguidas. Esta insistiu na prática correcta das extensões, assim como da ligação entre as frases.</p> <p>Apesar de o aluno não ter estudado a obra até ao fim, a professora sugeriu que se visse, em modo de leitura, mais para a frente da obra. Assim fizeram durante a aula. O aluno esforçou-se por tocar mais lentamente, enquanto a professora sugeriu dedilhações e insistiu na correcção da leitura das notas.</p> <p>“É preciso estudar até ao fim. A primeira página está melhor, agora o resto tem de ficar ao mesmo nível”.</p> <p>“Toda a música tem dinâmicas. As poucas que tiver, é para exagerar”.</p> <p>Posteriormente, “vamos tentar subir 2 pontos no metrónomo por dia”.</p> <p>No final, a auto-avaliação do aluno foi 4.</p>
--	--

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluna C	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Data: 23 de Outubro, 2017	Duração: 17h45-18h30, 45 minutos
Recursos: Violoncelo $\frac{3}{4}$ e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha	
Descrição da aula	
17h45	<p>Aluna pontual. Preparou a sala de aula enquanto a professora chegava. Colocou as partituras na estante e retirou o violoncelo. A professora entrou, e perguntou como correu a semana da aluna. A professora questionou também como foi o estudo, e então depois disse: “Muito bem, vamos então ver a escala de Mi b Maior”.</p> <p>A aluna executou bem a escala, um arco por cada nota. “Isso, agora dois a dois”. Assim, a aluna tocou a escala de dois em dois arcos. A professora apenas corrigiu a nota Lá bemol. “A afinação agora escorregou um bocadinho. Tens de estudar melhor o dois a dois”.</p> <p>Posteriormente, a aluna entendeu, e tocou o arpejo da escala. Aqui, a professora corrigiu “Não mudar de posição. Mão fechada na terceira posição”.</p> <p>A aluna manteve-se bastante focada na aula.</p>

18h	A aluna esteve concentrada a tocar o estudo nº 23 de Dotzauer. Tocou do início ao fim, com quatro paragens.
	<p>“Onde vais sentir mais dificuldades?” Aluna respondeu “nas colcheias”, mas professora não concordou. “Nas mudanças de posição. Portanto, o que temos de fazer aí?” “Começar com o metrónomo, e começar mais lento que 70. Subir um ponto ou dois cada dia, pouco a pouco”.</p> <p>“Dúvidas?” A aluna não teve dúvidas. “Vamos então seguir para a peça”.</p> <p>Na obra Concertino, a professora colocou o metrónomo. A aluna revelou dificuldades rítmicas no início. Então, a professora pediu para a aluna solfejar o início, sem violoncelo nem arco. “Quantos tempos tem o Dó?” “Três”. “Então faz, estás sempre a fazer um e meio ou dois”. “O ritmo está ao lado da pulsação. Respeitar o tempo”.</p> <p>Professora corrigiu o tempo, relativamente à duração das notas de três tempos, pois a aluna não tocava estas notas até ao fim.</p>
18h15	<p>A aluna iniciou a peça, com o metrónomo. A professora corrigiu algumas notas, nomeadamente o Si, que a aluna fazia bemol. “Que posição é?” – lembrou a professora.</p> <p>No final, a professora perguntou porque o ritmo piorou à aluna. “Como estudaste com o metrónomo, de que forma?”. A aluna respondeu “Três vezes cada pauta”.</p> <p>“Estavas mais preocupada com notas? Pois o ritmo decaiu um bocado”. Depois, a professora exemplificou de cor a peça para a aluna escutar. “Sempre junto com o metrónomo, e isso não acontece”. “Vamos experimentar as duas”. Tocaram ambas a obra, até parar numa secção onde a professora indicou:</p> <p>“O arco é sempre como vem, não retomes. Vamos repetir daí”.</p> <p>Depois de tocarem, “do início até aqui, sozinha”.</p> <p>Aluna repetiu, tendo conseguido corrigir o ritmo das secções iniciais, embora posteriormente tenha ainda realizado algumas incorrecções rítmicas. A professora permitiu contudo que a aluna continuasse a tocar, para explorar a partitura.</p> <p>A professora advertiu: “Não estudes partes grandes, mas sim pequenas. Ainda há erros rítmicos. Estuda de 2 em 2 compassos, 3 vezes cada, sempre com metrónomo”. “Senão, não vai encaixar, este ritmo já esteve melhor”.</p> <p>Auto-avaliação: 3.</p> <p>Aluna arrumou o violoncelo, enquanto o próximo aluno entrou.</p>

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno D	Grau: 4º ano de Iniciação
Data: 23 de Outubro, 2017	Duração: 18h30-19h15, 45 minutos
Recursos: Violoncelo ¼ e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha Banco pequeno especial; T de madeira;	
Descrição da aula	
18h30	<p>Como o aluno não afina ainda o instrumento, a professora afinou o violoncelo. Em tom engraçado, perguntou: “Outra vez o Dó? É sempre essa nota que desafina”. Viu o caderno de estudo do aluno.</p> <p>“Só estudaste uma vez por semana? Tínhamos combinado 3” – tom descontraído e amigável com o aluno, que estava apesar de tudo motivado.</p> <p>A professora atentou depois na posição do aluno. “O violoncelo está um bocado alto. Põe no buraquinho a seguir”. Assim, o aluno corrigiu a posição com o espigão.</p> <p>Durante a escala de Si b Maior a professora afirmou: “Põe as costas direitas”. “Onde vais, rapaz? Já acabou a escala, vai do Si até ao Si. Ainda não aprendeste o resto”. O ambiente manteve-se descontraído. A professora dá assim um momento de “intervalo”, questionando sobre os animais favoritos do aluno.</p> <p>Posteriormente, o aluno toca bem a escala e a professora diz: “Bem, agora o arpejo”.</p>
18h45	<p>De seguida, o aluno tocou o estudo nº 113 de Marderovsky lentamente. A professora corrigiu algumas notas, e a qualidade nas mudanças de corda. O aluno tocava sem muita qualidade de som nem entusiasmo, pelo que a professora perguntou “Antes da aula, comeste sopa? Parece o arco de um velhinho”. A professora exemplificou como o aluno estava a tocar, sem gastar muito arco, o som piano demais e com ruído, por não estar com a posição da mão direita correcta.</p> <p>Posteriormente, tocaram juntos, pelo que a professora corrigiu o ritmo do aluno.</p> <p>Posteriormente, sugeriu-se que o aluno tocasse em pizzicato. “Mais uma vez até aqui, põe o cotovelo direito”. “Ok, agora vamos fazer só com arco” “Estes dois compassos?” “Sim, sem a mão esquerda, como</p>

	<p>fizemos na última aula, vamos lá”. O aluno assim fez correctamente, olhando para a professora para verificar se estava do seu agrado.</p> <p>“Isso, mais uma vez do início”.</p> <p>Posteriormente, a professora disse: “Muito bem, agora como está escrito, com o arco e com a mão esquerda”. O aluno tocou bem, e então a professora perguntou: “Porque não estudas assim em casa?”, de modo a explicar que assim este teria melhores resultados.</p>
19h00	<p>Peça – “Lollipop Man”, Wage Wills, Catherine & W. College.</p> <p>O aluno iniciou a peça, logo corrigido pela professora, pois o tempo deveria ser mais rápido. O aluno repetiu, esforçando-se para tocar mais rápido. Porém, devido a alguma falta de rigor rítmico, a professora explicou: “Essa nota é mais rápida, são colcheias”.</p> <p>Após algumas melhorias, o aluno parou em determinada parte, devido a dúvidas nas dedilhações. Posteriormente, prosseguiu, ainda com falhas a nível rítmico e de dedilhações. No fim, a professora disse: “Não pode ser. Estás a estudar muito pouco”. “Também tenho trabalhos de casa”. “E Domingo? Está pior que a semana passada”. “Mas a escala está bem” “E o resto, não é? (...) Tens de estudar mais que uma vez por semana, assim não dá hipótese”.</p> <p>O aluno concordou, e a aula terminou.</p> <p>Auto-Avaliação 3.</p>

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno A	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Data: 30 de Outubro, 2017	Duração: 15h45-16h30, 45 minutos
Recursos: Violoncelo 4/4 e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estantes; Partituras; Lápis e borracha; Metrónomo.	
Descrição da aula	
15h45	<p>A aula inicia-se de forma pontual. O aluno afinou o violoncelo, segundo indicações da professora, através do sistema de quintas, cordas soltas.</p> <p>Na escala de Si Maior a professora corrigiu a afinação de algumas notas. Um arco por nota. O aluno questionou</p>

	<p>quando eram as extensões. A professora sugeriu que este fizesse o Lá # na meia posição, por ser mais fácil a mudança de posição e a afinação. O aluno melhorou a sua execução da escala após esta proposta.</p> <p>Posteriormente, tocou duas notas por arco.</p> <p>A professora corrigiu o som do aluno “está fatiado”. Exemplificou como deve ser ligado para o aluno repetir, considerando a ligação entre a mão esquerda e direita. “Ganhaste esse vício devido à afinação. Tens de estudar ligado em casa”.</p> <p>“Agora, arpejos.”</p> <p>“Agora sem parar o som, a mesma coisa. 3 a 3.” Por fim, o aluno melhorou a sua execução da escala e arpejos após o momento de acompanhamento feito na aula.</p>
16h	<p>Posteriormente, a professora pede ao aluno que toque o Estudo nº 42, de Dotzauer. Questiona: “Foi com o metrónomo?”, enquanto colocou o metrónomo, colcheia = 48.</p> <p>Posteriormente, a professora sugeriu que o aluno tocasse mais rápido.</p> <p>O estudo apresenta cordas dobradas, pelo que a professora tocou para exemplificar. Sugeriu que se mudasse o arco numa secção, para controlar melhor o som das cordas dobradas.</p> <p>Esta cantou para o aluno determinada passagem.</p> <p>O aluno continuou a levantar algumas questões.</p> <p>“O dedo tem de sair do sítio, ou então não fica Lá bemol”. O aluno corrigiu a questão desta extensão.</p> <p>Posteriormente, a professora corrigiu de novo uma secção em que o aluno tinha dúvidas.</p> <p>Este reflectiu e percebeu que dedilhações tinha de realizar.</p>
16h15	<p>Posteriormente, a professora continuou a aula com metrónomo. O aluno progrediu bastante positivamente, a nível de qualidade sonora e afinação.</p> <p>“Portanto, basicamente quando tens extensões o 1 tem de ir mais para trás e o 4º dedo não pode sair do seu sítio. Portanto, há vezes em que tens de parar e afinar o quarto dedo, como por exemplo (...)”. A professora tocou para exemplificar. “Está melhor, mas tens de continuar a esforçar-te”. “Percebeste a parte final?” O aluno respondeu que sim, mas afirmando que o som que faz é estridente. “Porque fazes com força”. Tens de fazer assim.... “. A professora voltou a exemplificar. “Não podes martelar. Combinado?”.</p> <p>Chanson Tchaikovsky – a obra revela melhorias face à aula anterior, a nível sonoro, controlo da mão direita e afinação.</p>

	<p>A professora apenas corrigiu uma ligadura, que o aluno separou, e uma nota – Si que deveria ser bemol e não natural.</p> <p>O aluno permaneceu concentrado durante toda a obra. Enquanto tocava, a professora referiu o “<i>vibrato</i>”, para este não se esquecer da sua utilização expressiva.</p> <p>“<i>Vibrato</i> do 4º dedo – junta o terceiro e quarto para ser mais livre e simples” – explicou a professora. O aluno respondeu automaticamente.</p> <p>“Cuidado com os arcos. No final, ainda podes fazer mais piano. É pianíssíssimo”. “Está melhor”.</p> <p>“Aqui, na sexta posição, que dinâmica é?” O aluno pensou e respondeu <i>mf</i>. Então, a professora sugeriu para ele pensar como se fosse forte, exemplificando como deve soar <i>cantabile</i> e aberto.</p> <p>“Está um pouco lento. Vamos experimentar mais rápido”. Assim, a professora colocou o metrónomo mais rápido, para o aluno conseguir evoluir. A semínima ficou a 75.</p> <p>“Outra coisa importante, é não levantar o arco entre as cordas. E tens de exagerar as dinâmicas”. A aula foi produtiva e o aluno respondeu positivamente. A professora perguntou:</p> <p>“Custou fazer aula assim? Como vês, não custa muito. Vamos fazer mais aulas assim”.</p> <p>Auto-avaliação? 4.</p>
--	---

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno B	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico (5º Grau)
Data: 30 de Outubro, 2017	Duração: 17h-17h45, 45 minutos
Recursos: Violoncelo 4/4 e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estantes; Partituras; Lápis e borracha; Metrónomo.	
Descrição da aula	
17h	<p>A professora inicia a aula afinando o violoncelo do aluno, que se encontrava um pouco fora de tom.</p> <p>Esta também advertiu para a importância de limpar o violoncelo.</p> <p>“O que é certo é que está quase, a prova é dia 04” – lembrou o aluno.</p> <p>“Atenção à afinação. Mantém a atenção no início”.</p>

	<p>O aluno apresentou uma boa posição e postura com o violoncelo, tentando concentrar-se.</p>
<p>17h15</p>	<p>No estudo foram trabalhadas as cordas dobradas. O aluno teve uma questão na dedilhação de uma corda dobrada na primeira posição. Professora esclareceu, e este logo corrigiu.</p> <p>Porém, este revelou ainda alguns aspectos a melhorar, como o respeito pelo ritmo ao longo da obra, e a rapidez da mão esquerda e sua afinação.</p> <p>A professora afirmou “algumas coisas estão melhores, mas outras ainda não”.</p> <p>Professora exemplificou para o aluno, tocando da forma correcta as passagens em que este tocou menos bem.</p> <p>“O problema é o som. Tenta fazer mais ligado” – exemplificou de novo, mais lento. “Sem parecer um robot, não pares o som”.</p> <p>O aluno reproduziu mais lentamente, de forma mais ligada.</p> <p>“Tens de começar a estudar pelas mudanças de posição apenas. Só depois é que podes fazer esta pauta três vezes, para habituares a mão esquerda, que é disso que se trata”.</p> <p>“Faz um pouco mais rápido talvez, porque mais lento é mais difícil”.</p> <p>Posteriormente, a professora perguntou como está a “Tarantelle”. O aluno explicou como tinha estudado individualmente. A professora pediu então para este tocar da segunda parte.</p> <p>Posteriormente parou numa secção para questionar e explicar: “Porque mudaste de posição? É primeiro dedo. Aponta essa parte, a nota fá #, não tens de mudar de posição”.</p> <p>Ainda noutra secção a professora parou o aluno. “Atenção ao ritmo” – posteriormente, tocou para exemplificar “é sempre o mesmo princípio rítmico da música”. Aluno prosseguiu, cumprindo o ritmo estabelecido, usando o metrónomo.</p>
<p>17h30</p>	<p>Posteriormente, o aluno questionou sobre como executar a secção seguinte. A professora explicou e exemplificou, e este repetiu correctamente.</p> <p>“Depois, é sempre o mesmo. O resto é sempre igual. Está quase”.</p> <p>“É preciso estudares melhor, ainda há algumas dúvidas”.</p> <p>A professora terminou a aula exemplificando outras secções, e apontando dedilhações na partitura do aluno para este entender onde corrigir os erros que ainda restavam.</p> <p>“Tens também de usar mais arco, não tenhas medo,</p>

	<p>porque a nível rítmico já sabes bem. Sobretudo nestas passagens (...)” – professora exemplificou.</p> <p>“Tens de fazer mais as dinâmicas escritas, e não te esqueças de ligar as notas”.</p> <p>De novo a professora tocou para o aluno, e este compreendeu sobre a forma como tinha de estudar.</p>
--	--

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluna C	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Data: 30 de Outubro, 2017	Duração: 17h45-18h30, 45 minutos
Recursos: Violoncelo $\frac{3}{4}$ e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente à aluna; Cadeira; Estante; Partituras; Lápis e borracha; Metrónomo.	
Descrição da aula	
17h45	<p>A aluna foi de novo pontual. A professora perguntou se estava tudo bem, procedendo-se a afinação do violoncelo. A professora referiu também a importância de limpar o instrumento para cuidar dele.</p> <p>A aluna tocou escala de Dó menor. A professora questionou de esta era melódica ou harmónica, e qual a regra da escala certa – a aluna realizou na verdade a escala harmónica, e não melódica.</p> <p>Então “subir 6º e 7º grau, e na descida é em bequadro”.</p> <p>“Sim, essas alterações mudam a descida. Então não é o que fizeste. O que alteramos nessa escala?” – questionou a professora.</p> <p>“Temos um bequadro, Si bequadro, então alteramos”.</p> <p>A professora explicou a construção desta escala, exemplificando para a aluna.</p>
18h	<p>“Faz então agora correctamente”. “Está melhor agora, entendido?” “Tem mais cuidado em casa com a afinação”.</p> <p>“Vamos agora seguir, e ver o estudo”.</p> <p>A aluna manteve-se bem concentrada, tocando bem o estudo. Esta revelou menos facilidade numa passagem.</p>
18h15	<p>“No geral, o estudo tem melhoras. Mas temos um problema com as mudanças de posição, que estão ainda perras.”</p> <p>“Devo estudar com a corda Sol”. “De que modo?” – perguntou professora.</p> <p>“Então vamos fazer assim, escolhe uma mudança de posição que não esteja bem”.</p>

	<p>“Tens de fazer da primeira posição para a segunda, o problema é a mudança de posição”. Assim, a professora continuou a trabalhar o estudo com a aluna.</p> <p>“E como vamos afinar isso? É isso que te falta fazer. Em casa porque não é feito este trabalho? As mudanças de posição não vão aparecer por magia”. “Tens de fazer isto em casa”.</p> <p>“Vamos ver a peça”.</p> <p>“A que velocidade é o metrónomo?”</p> <p>47 – respondeu a aluna, e assim a professora pediu para começar a peça (a mesma da semana passada).</p> <p>Posteriormente a professora questionou sobre como esta tinha estudado, visto ao longo do que a aluna tocou não se verificaram muitas melhorias.</p> <p>“Estudei duas vezes cada compasso”. “Então demonstra-me como estudaste”.</p> <p>A aluna exemplificou, mas não realizou o ritmo correcto. “O último ritmo de cada compasso não está certo. Para além disso, como pedi para estudares na semana passada?”.</p> <p>Assim a aula continuou a decorrer. Aluna realizou a última vez o ritmo certo, mas professora referiu “fazes o ritmo mal bastantes vezes”. Escreveu no caderno individual da aluna: “estudar de 2 em 2 compassos, repetindo 3 vezes”.</p> <p>“Podemos solfejar o início?”.</p> <p>A aluna assim fez.</p> <p>“Espero que para a semana venha outra coisa”.</p> <p>Auto-avaliação? – 3.</p> <p>A professora não concordou, pois a aluna não cumpriu o que estava no caderno. “Para a semana, espero que seja 3 pelo menos”.</p>
--	--

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno D	Grau: 4º ano de Iniciação
Data: 30 de Outubro, 2017	Duração: 18h30-19h15, 45 minutos
Recursos: Violoncelo $\frac{1}{4}$ e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha Banco pequeno especial; T de madeira;	

Descrição da aula	
18h30	<p>O aluno entrou na sala motivado. Conversou um pouco com a professora sobre desporto. A professora ouviu alguns pizzicatos tocados pelo aluno, percebendo que o violoncelo estava desafinado.</p> <p>“Vamos à escala”.</p> <p>O aluno tocou a escala, de forma concentrada.</p> <p>“Sem parar o som, e dedos no sítio”. O aluno afirmou que estava com os dedos nas fitas. Mas a professora respondeu: “Eu não olho, eu ouço. Não soa muito bem, pois não? Tenta corrigir”.</p> <p>O aluno tocou de novo a escala, mas a professora corrigiu a última posição. “Assim foi afinado. Percebes a diferença? Tens de estar atento”.</p>
18h45	<p>Em relação ao arpejo – “Atenção aos dedos nas linhas. Essa escala tem de estar de cor”.</p> <p>Durante a realização do estudo por parte do aluno, a professora perguntou: “que som é esse? Demasiada força no arco, para começar. Tens de deslizar o arco”.</p> <p>O aluno tentou. “Fazemos o início, sem fazer força”.</p> <p>A professora continuou a corrigir algumas secções do estudo. “Vamos lá, os dois primeiros compassos com o ritmo direitinho”. Repetiram até o aluno realizar uma vez de forma correcta.</p>
19h	<p>“Deves repetir o estudo três vezes em casa”, pediu a professora. O aluno explicou que era para estudar 5ª e 6ª-feira, mas não conseguiu. A professora sublinhou que este tem de estudar como foi feito na aula, para o aluno repetir assim sozinho.</p> <p>Então agora vamos ver a peça (a mesma da semana passada).</p> <p>O aluno preparou as peças na estante.</p> <p>Questionou quando tocaria a peça seguinte, mas professora explicou que agora ele tinha de ultrapassar primeiro esta do início ao fim.</p> <p>O aluno explicou que não estudou por partes, por isso apresentou algumas falhas de ritmo. “Estuda pequenas secções bem, não do início ao fim. E vais estudar mais que uma vez por semana? Fico à espera disso”.</p> <p>A aula terminou.</p>

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno A	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Data: 20 de Novembro, 2017	Duração: 15h45-16h30, 45 minutos
Recursos: Violoncelo 4/4 e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha	
Descrição da aula	
15h45	<p>Escala e arpejo de Si Maior e relativa de Sol # menor, em duas oitavas.</p> <p>O aluno iniciou tocando um arco para cada nota. “O Sol natural deve ser afinado com corda solta. Sem parar o som, deveria ser assim à primeira”.</p> <p>Posteriormente, o aluno realizou a escala de duas em duas notas por arco.</p> <p>A professora pediu para aluno cantar/solfejar o arpejo. “São esses os sons que tens de ouvir no violoncelo. Vamos fazer então”. Posteriormente, a professora viu a afinação, corrigindo principalmente na corda Lá, o primeiro dedo que estava baixo.</p>
16h	<p>Estudo nº 15, de Sebastian Lee. No estudo, a professora corrigiu as arcadas iniciais. O aluno melhorou na secção inicial.</p> <p>“Uma nota é mais comprida que a outra, senão a métrica fica toda ao contrário” – explicou a professora na secção final.</p> <p>Depois alertou para algumas partes que ainda não estavam completamente afinadas. Verificou e escreveu na partitura do aluno algumas indicações relativas a este aspecto. Também corrigiu uma dedilhação para o aluno executar na aula. Este conseguiu com sucesso. Numa determinada secção que apresentou mais falhas, a professora pediu para aluno “tocar esta parte devagar”.</p> <p>“Atenção, nesta parte o som está cortado. Repete”. O aluno executou melhor a secção pedida. A professora referiu ainda: “No ritmo, as colcheias são mais longas”.</p>
16h15	<p>Posteriormente, o aluno tocou a peça “Chanson Triste”, P. Tchaikovsky. Executou de forma bastante bem e melhorada. A professora corrigiu: “nessa parte são semínimas, atenção ao tempo”.</p> <p>“Na última parte, tens mínima com ponto, o piano toca contigo, cuidado”. “No desenvolvimento, o que falamos na última aula?” O aluno respondeu: “Não parar o som nas ligaduras”, então a professora questionou como se faz isso.</p> <p>O aluno deu algumas respostas, embora não fossem a correcta. Posteriormente a professora explicou: “A velocidade do arco</p>

	<p>tem de ser sempre igual”.</p> <p>“O que falamos para disfarçar a falta de som nestas mudanças de posição? Falamos na semana passada”. O aluno deu algumas hipóteses, mas a professora depois esclareceu que a solução é o <i>vibrato</i> em todas as notas.</p> <p>O aluno tocou as passagens que necessitavam de melhoramento.</p> <p>“Agora, sem levantar o peso do arco”. “O Si bemol também tem de ter <i>vibrato</i>”.</p> <p>Posteriormente, a professora corrigiu a afinação em algumas notas da corda Lá, lembrando sempre o aluno para fazer <i>vibrato</i> em todas as notas.</p> <p>No fim, reviu o que foi trabalhado. “Não debes então levantar o arco no meio de ligaduras, e tens de fazer <i>vibrato</i> nas mudanças de posição. Esta parte do meio podia estar resolvida”.</p> <p>A auto-avaliação foi 3+, tanto do aluno como da professora.</p>
--	--

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno B	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico (5º Grau)
Data: 20 de Novembro, 2017	Duração: 17h-17h45, 45 minutos
Recursos: Violoncelo 4/4 e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha	
Descrição da aula	
17h	<p>A aula iniciou-se com a escala de Si Maior e Sol # m harmónico, um arco para cada nota. O aluno realizou correctamente, apenas com dúvidas em algumas notas de extensão no primeiro dedo. A professora questionou se o aluno tem cantado em casa, e este disse que apenas estudou 3 vezes a escala.</p> <p>“Na meia posição, a mão é sempre um pouco mais fechada, sem abrir”, lembrou a professora.</p>
17h15	<p>Posteriormente, o aluno focou-se no estudo que tem vindo a desenvolver. A professora questionou qual a marcação do metrónomo. Ao som do metrónomo, o aluno tocou respeitando sempre o tempo.</p> <p>No final, a professora afirmou que estava bastante</p>

	<p>melhor. Posteriormente, retirou o seu violoncelo para exemplificar ao aluno, e explicou “este estudo é maioritariamente melódico, certo? Os finais de frase convém terem sempre diminuendo, para não ficar pesado. Tens de travar o arco, experimenta”.</p> <p>“Agora sem acentuar, e atenção que fica desafinada a quarta posição”. “Os inícios de frase estão primários, toca mais suave, sem deixar cair o peso todo.”</p> <p>O aluno repetiu, tendo-se saído melhor.</p> <p>“Depois, a parte mais complicada a nível rítmico, chegaste a fazer cordas soltas? Fazemos agora, tocas cordas soltas e eu toco a passagem, vamos então”.</p> <p>“Agora sozinho, com a mão esquerda à mistura”.</p> <p>Posteriormente, a professora tocou para o aluno a obra.</p>
<p>17h30</p>	<p>De seguida, o aluno executou a peça que estava a estudar. A professora corrigiu a duração de uma suspensão, que deveria ser mais longa, assim como o aluno deveria exagerar o <i>rallentando</i> em duas passagens. Na secção final, a professora também tocou para o aluno, de forma a esclarecer as suas dúvidas de afinação numa secção cromática e com harmónicos.</p> <p>A professora continuou a exemplificar para o aluno o que pretendia que ele fizesse a nível melódico e de estrutura da obra.</p> <p>Chegando à secção final, esta pediu que aluno realizasse apenas 2 compassos, de modo a perceber a mudança de posição. “Deixa ficar o quarto dedo, e agora harmónico. Isso, repete várias vezes”.</p> <p>Posteriormente, na posição de polegar, a professora explicou para aluno não quebrar o pulso, levantando o cotovelo mais.</p> <p>“Agora um pouco mais rápido”. Aluno parou e percebeu que afinação estava alta. “Este é que está muito curvado, o segundo dedo”.</p> <p>A professora corrigiu a afinação de cordas dobradas finais. Exemplificou de novo para o aluno a secção final “Falta uma nota, ouço Lá Ré, falta o Mi”, advertiu. Desta forma, a professora exemplificou como realizar a secção várias vezes. “Estudas assim em casa”, afirmou, depois de o aluno repetir correctamente.</p> <p>Auto-avaliação: 4, mas a professora achou 3+.</p>

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluna C	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Data: 20 de Novembro, 2017	Duração: 17h45-18h30, 45 minutos
Recursos: Violoncelo $\frac{3}{4}$ e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente à aluna; Cadeira; Estante; Partituras; Lápis e borracha; Metrónomo.	
Descrição da aula	
17h45	<p>A aluna foi pontual. A professora lembrou que no dia seguinte haveria ensaio de naipe. Questionou se o violoncelo estava afinado, verificando que não, acabando por afinar para a aluna.</p> <p>“Então, a escala está de cor, Mi Bemol? Vamos experimentar”.</p> <p>Assim, a aluna realizou a escala de forma correcta, tendo apenas um erro de afinação na corda Ré.</p> <p>O arpejo também foi realizado correctamente, à excepção do Mi Bemol, que estava alto, e de uma dúvida na mudança de corda para Lá, Si Bemol.</p> <p>A professora questionou quais as notas do arpejo para confirmar se a aluna sabia.</p>
18h	<p>“Vamos então agora ver o estudo”.</p> <p>Aluna tocou de forma seguida, respeitando o tempo maioritariamente.</p> <p>“Está bastante melhor, é isso mesmo”. Posteriormente, a professora trabalhou com a aluna as secções menos bem a nível da afinação na corda Lá. “Isso mesmo, agora vamos tirar o Dó, e o primeiro dedo faz na mesma a mudança.”</p> <p>A aluna repetiu várias vezes, até conseguir realizar correctamente a passagem pretendida. “Regra geral, a posição não está mal, mas tens de corrigir a afinação. Deves estudar a afinação várias vezes com a nota de passagem”.</p> <p>“Aqui, tem de haver uma extensão, pois o Lá passa de bemol a bequadro, na corda Ré. Repete daqui”.</p>
18h15	<p>“Vamos agora então ver a peça”. A aluna concentrou-se para tocar a peça.</p> <p>A professora identificou vários locais que não foram tão bem tocados, embora a aluna apresentasse melhorias (a nível de correcção rítmica e afinação). Esta tocou a obra completa até ao final, embora tenha apresentado algumas incorrecções a nível de leitura da obra e coordenação com a disposição dos dedos nas respectivas</p>

	<p>notas.</p> <p>“Lembras-te do que era para corrigir na semana passada para esta semana?” A aluna respondeu que eram as tercinas, e dessa forma a professora tocou com ela estas secções. “Quando fazes comigo, sai bem. Mas sozinha ganhaste um vício que será difícil tirar”. Posteriormente, juntas tocaram uma determinada secção, que melhorou bastante durante a aula. A professora expressou satisfação com um “Muito bem”.</p> <p>“Atenção, que às vezes comes uma nota, e isso faz com que o ritmo fique todo alterado”.</p> <p>No fim, a professora exemplificou a secção final, visto esta ser realizada pela aluna com mais dificuldade. A aluna conseguiu corrigir as mudanças de posição, embora em casa tenha ainda de trabalhar melhor.</p> <p>“É preciso estudar mais a peça do que o resto”. Auto-avaliação: 3, embora professora tenha dado 3-, devido à ausência de melhorias significativas na afinação na peça.</p>
--	--

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno D	Grau: 4º ano de Iniciação
Data: 20 de Novembro, 2017	Duração: 18h30-19h15, 45 minutos
Recursos: Violoncelo ¼ e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha Banco pequeno especial; T de madeira;	
Descrição da aula	
18h30	O aluno iniciou a aula descrevendo um momento que se passou na escola. A professora deixou o aluno falar, para introduzir a aula e o relaxar. Este referiu que estudou 25 minutos no sábado e domingo, mas não os apontou no caderno.
18h45	Após verificar a posição do aluno, a professora verificou que o violoncelo estava a ficar pouco adaptável à posição e tamanho do aluno. “Temos de arranjar um violoncelo maior. A escala está de cor?”. O aluno tocou a escala numa oitava, e posteriormente, duas arcadas por nota de forma correcta. Posteriormente, a professora tocou com o aluno, e este apenas errou numa extensão para Mi Bemol. “Muito bem, agora o arpejo”. “Quero ouvir o estudo agora. “Porque é que não é a peça?” – perguntou o aluno. “Anda lá rapaz, vamos ver o estudo para

	<p>depois tocarmos a peça com piano”.</p> <p>O aluno tocou o estudo, e no final a professora chamou a atenção para o ângulo do arco ser corrigido, deve ficar “em linha recta”.</p> <p>“Olha que o estudo já esteve melhor, eu lembro-me. Mas vamos então ver a peça”.</p>
19h	<p>Na peça, a professora acompanhou o aluno ao piano, explicando de que forma este deveria sentir a introdução inicial feita pelo piano (compassos de pausa).</p> <p>Após tocar a obra, a professora lembra que esta repete, e assim tocam de novo juntos.</p> <p>“Agora usa o arco todo. Vês que o som melhora logo. Isto treina-se em casa”. O aluno questionou: “Porque é que o T tem buracos?”. “Então, é dos outros violoncelistas”, explicou a professora.</p> <p>Depois, estes tocaram juntos de novo, a peça do início ao fim, para corrigir a afinação do aluno, que se focava maioritariamente na correcção do primeiro dedo (sempre alto)”. A peça apresentou melhorias durante a aula. Porém, a professora advertiu:</p> <p>“Só temos mais uma aula. Para a semana, quero ver mais estudo”.</p>

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno A	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Data: 19.02.2018	Duração: 45 minutos
Recursos: Violoncelo 4/4 e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha	
Descrição da aula	
15h45	O aluno realizou a Escala e arpejo de fá # menor bem, embora a professora tenha corrigido a afinação de extensão no fá #, corda Ré.
16h	O estudo de Dotzauer apresentou muitas paragens, demonstrando falta de estudo do aluno. “Não interesse tocar do início ao fim uma ou duas horas sem corrigir. Tem de ser por partes. Não percebeste as mudanças de posição”. A professora questionou então se o aluno estudou as mudanças de posição, pelo que este não respondeu de

	<p>forma convicta.</p> <p>Professora fez silêncio, e escreveu os aspectos a melhorar no caderno do aluno. Posteriormente, este continuou a tocar o estudo, ainda com visíveis dúvidas. Claramente, o aluno deveria desenvolver mais hábitos de estudo organizados e frequentes.</p> <p>“Pontos com ligaduras existem em tudo? Deve ser uma nova moda. Já falamos disso muitas vezes. Para além de ficar feio, não é isso q está escrito”. Depois, a professora pediu para o aluno repetir de forma correcta, e este assim o fez. A professora advertiu para a importância de manter a articulação, e corrigiu uma passagem, alertando para o Mi b na corda Ré que estava sempre alto.</p> <p>Posteriormente, o aluno tocou a peça. Parou ligeiramente duas vezes, olhando para a professora, procurando questionar se estava a tocar correctamente. Apesar da falta de estudo, o aluno realizou um <i>vibrato</i> mais elaborado e bem executado que nas aulas anteriores.</p>
<p>16h15</p>	<p>O aluno parou para questionar onde era o Mi 4º dedo. A professora deixou o aluno pensar e descobrir no violoncelo, pelo que ele o encontrou logo depois na corda Sol. A professora tocou para o aluno ouvir a peça. Posteriormente, explicou como seria a realização de um <i>trillo</i> na corda Ré, entre o Fá # e o Sol natural. Tocou de forma expressiva e delicada para o aluno escutar.</p> <p>“Temos uma passagem difícil no compasso 11. Como é que isso foi estudado?” “A professora disse para ir com o primeiro e só depois tocar com o terceiro dedo” A professora completou: “E os dedos redondos... vamos então estudar a mudança de posição apenas”.</p> <p>Posteriormente, esta exemplificou, e questionou quando o aluno tocou se estava alto ou baixo. “Atenção ao ritmo também [...] o primeiro dedo está alto”. “Agora como está escrito, sem a nota de passagem”. “Olha para mim, o cotovelo é sempre em cima. Já está a ficar em baixo. Quando a mão esquerda vai, o cotovelo já está no sítio”.</p> <p>A professora corrigiu de novo o ritmo, percutindo o tempo para o aluno corrigir. “Quando avanças, é a mão toda que avança, do Lá para o Si”. “Estuda com a nota de passagem; E o metrónomo, funcionou? É que há aí questões rítmicas que não estão bem”.</p> <p>“Faltam as dinâmicas na segunda parte e as ligaduras ainda não estão correctas”. Auto-avaliação 3.</p>

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno B	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico (5º Grau)
Data: 19.02.2018	Duração: 45 minutos
Recursos: Violoncelo 4/4 e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha	
Descrição da aula	
17h	<p>A professora questionou sobre como foram as férias do aluno. Analisou o caderno, e questionou se o estudo tinha sido apenas o que estava escrito. “Estudei duas vezes na semana de Carnaval e três vezes nesta”.</p> <p>Assim, procedeu-se à Escala de Ré bemol Maior, uma nota por arco. Posteriormente, o aluno realizou duas a duas notas ligadas. A professora corrigiu a afinação da nota Si bemol. Posteriormente o aluno realizou o arpejo da tonalidade. “Atenção à afinação. É Fá natural, a escala maior tem de ter a extensão”.</p>
17h15	<p>Estudo nº 64 de Duport - após o aluno começar, a professora lembrou a afinação do Dó sustenido no primeiro dedo.</p> <p>“No geral está melhor, mas a nível de som não se percebe muito bem a articulação. Sobre a afinação, o primeiro dedo está sempre alto”. Para exemplificar, a professora tocava enquanto explicava ao aluno estas questões. Tocou notas longas, principalmente Dó e Mi bemol, para o aluno afinar enquanto tocava o estudo completo.</p> <p>Durante a aula o estudo melhorou bastante. Assim, a professora explicou que para a afinação o aluno deve estudar assim em casa.</p>
17h30	<p>Para o concerto, o aluno questionou no início da aula se poderia efectuar uma arcada mais simples que a que estava escrita. A professora não concordou, pois a arcada proposta não respeitava a articulação escrita. Assim, esta exemplificou, explicando que o objectivo era mesmo ser difícil a passagem específica.</p> <p>O aluno indicou não ter estudado a obra até ao final.</p> <p>A professora pediu para o aluno tocar da parte em que estudou menos, sem ligaduras, lento e com o ritmo certo “Começa para cima, atenção”.</p> <p>Foi realizado um estudo entre professora e aluno durante</p>

	<p>a aula, corrigindo quando este não realizava as extensões ou a afinação de forma correcta. A professora alertou para a afinação da nota Lá, e a progressão em que esta nota era tocada pelo quarto dedo, devendo ser igual ao Lá corda solta.</p> <p>Durante este estudo, a professora indicava como afinar. O aluno necessita ainda de perceber melhor a posição de cada nota na escala, para afinar automaticamente.</p> <p>Numa secção em harmónicos, a professora explicou como realizar a oitava Lá em relação ao Lá anterior. “Isto está cru, verde, mas verde alface mesmo. Tens de estudar por partes pequeninas, compasso a compasso”. Nesta página o aluno necessita de melhorar da forma indicada pela professora, estudando três vezes cada compasso sem ligaduras com cordas soltas.</p> <p>A professora questionou se havia dúvidas, e a auto-avaliação do aluno foi 3.</p>
--	--

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluna C	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Data: 19.02.2018	Duração: 45 minutos
Recursos: Violoncelo 4/4 e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha	
Descrição da aula	
17h45	<p>A aluna iniciou a aula tocando a escala de Si b Maior. Posteriormente, a professora pediu a escala de Sol menor. “O Mi não está no sítio certo, deveria estar um pouco mais para trás para fazer a extensão”. “Portanto, fica esta sonoridade meia árabe, com o sétimo grau meio-tom acima” – explicou a professora.</p> <p>Em seguida, foi realizado o arpejo normal e também com ligaduras de três a três notas. “Isso, muito bem. Mas atenção para não chegar o 4º dedo muito para a frente”.</p>
18h	<p>“Vamos então passar para o estudo. Tiveste alguma dúvida durante o estudo?” A aluna não teve dúvidas, pelo que começou a tocar de forma mais limpa e fluída que nas aulas anteriores.</p> <p>Esta deveria tentar tocar de cor, entendendo a construção da escala e a posição dos dedos.</p>

	<p>Enquanto tocava o estudo, a professora deixou a aluna entender as suas falhas, corrigindo até estar bem a nível da afinação e dedilhações correctas. “O primeiro dedo está muito encostado ao segundo, está quase bemol. Atenção”.</p> <p>No final, a professora reconheceu que houve melhorias no geral.</p> <p>Esta exemplificou partes em que a aluna teve mais dificuldades. “Sobretudo estas quatro últimas pautas estuda com mais precisão, que são as mais difíceis, está bem? Sempre tendo em atenção a afinação”.</p>
18h15	<p>Em seguida, a aluna iniciou a peça, a Sonata. A professora deixou a aluna tocar a obra, embora por vezes corrigindo a afinação do Fá #.</p> <p>A professora corrigiu também uma passagem em que a aluna tinha mudança de posição.</p> <p>Por fim, a professora exemplificou de novo. A aluna deveria procurar executar a obra com maior rigor, sem pausas ou ritmos diferentes dos escritos.</p> <p>A auto-avaliação da aluna foi 3.</p>

Professora: Ana Luísa Marques	
Aluno D	Grau: 3º Ciclo de Ensino Básico
Data: 19.02.2018	Duração: 45 minutos
Recursos: Violoncelo 4/4 e arco pertencentes ao aluno; Resina pertencente ao aluno; Cadeira; Estante; Partituras; Piano; Lápis e borracha	
Descrição da aula	
18h30	<p>O aluno tocou a escala, apresentando problemas apenas na afinação do primeiro dedo. Posteriormente, este tocou a escala com duas notas repetidas separadas. A professora brincou com o aluno, dizendo que este parecia uma lagosta a tocar com os dedos muito juntos e duros. O aluno riu-se e tentou corrigir, principalmente no arpejo, tocando mais duas vezes.</p>
18h45	<p>O aluno estava a demorar algum tempo a tocar o estudo, pelo que explicou que teve aula de ginástica e por isso estava mais cansado.</p> <p>Posteriormente, apresentou o resultado do seu estudo individual, parando numa determinada secção do estudo.</p>

	<p>A professora questionou: “Era só até aqui? Estudar até ao final, está aqui escrito no caderno”.</p> <p>O aluno continuou assim a tocar o resto do estudo na aula. “Afinação” – advertiu a professora na secção intermédia do estudo. “Agora repete a terceira pauta até ao fim, pensando na correcção da afinação, principalmente na questão do primeiro dedo”.</p>
19h	<p>Posteriormente, a aula continuou com a obra “Judas Macabaeus” de Haendel. Antes de tocar, o aluno lembrou-se que seria bom tocar com metrónomo. Para caracterizar a falta de atenção que o aluno dedicou à afinação nesta pela, a professora disse “Parece Xenakis... Podemos fazer do início, com metrónomo? Atenção à duração da mínima e à afinação!”.</p> <p>Posteriormente, a professora realizou a secção com o aluno em pizzicato, para que este sentisse a duração das notas. O ritmo melhorou, mas a afinação necessita ainda de trabalho.</p>

Anexo B – Programa das aulas leccionadas

Aluno A

Escalas e arpejos de Lá Maior (e Fá # menor)

Estudo nº 36 – Schoerder

Estudo nº 36 – Dotzauer

Estudo nº 40 – Dotzauer

Peça “*Tarantella*” – D. Popper

Peça “*Arioso*” - J. S. Bach

Aluno B

Escalas e arpejos de Ré b Maior (e Si b menor)

Estudo nº 40 – Dotzauer

Estudo nº 64 – Duport

Peça “*Tarantella*”, D. Popper

Concerto nº 4 para violoncelo e orquestra em Sol Maior, op. 65, I Andamento - G. Goltermann

Aluna C

Escalas e arpejos de Si b Maior e Sol menor

Estudo nº 12, Dotzauer

Estudo nº 45 – J. Dont

Peça: *Allegro Moderato n. 10*, J. S. Bach

Sonata em Mi menor, g 1, nº 2 (*Allegro*) – Marcello

Aluno D

Escala e arpejo de Sol Maior

Escala e arpejo de Mi b Maior

Estudo nº 114 – Marderovsky

Peça “*Judas Macabaeus*” – G. Haendel

Peça “*Allegro theme – Téma Variációkkal*”, Sugar Rezsó

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
INSTRUMENTO - VIOLONCELO

O ensino musical do violoncelo e os processos de liberdade
artística: a tradição Mestre – Discípulo em Guilhermina Suggia
(1885-1950) e Madalena de Sá e Costa (1915)
Ana Mafalda dos Santos Silva Monteiro

